

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Las vanguardias musicales en el *Nuevo Cine Español*
(60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a
través del análisis de sus bandas sonoras**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Catalina Vesga Naranjo

Directora

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Las vanguardias musicales en el *Nuevo Cine Español*
(60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a
través del análisis de sus bandas sonoras**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Catalina Vesga Naranjo

Directora

Dra. Victoria Eli Rodríguez

Septiembre, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia



TESIS DOCTORAL

Las vanguardias musicales en el *Nuevo Cine Español* (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras

AUTORA

Catalina Vesga Naranjo

DIRECTORA

Dra. Victoria Eli Rodríguez

Programa de Doctorado

*La música en España e Hispanoamérica:
métodos y técnicas actuales de investigación*
Departamento de Musicología

Madrid, 2015

*A mi madre y a mi padre
por enseñarme a volar desde la cuna.
A Jesús y a Natalia
por acompañarme en el vuelo.*

Agradecimientos

Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a la ayuda de muchas personas e instituciones, a grandes amigos y compañeros que me han ofrecido su apoyo y paciencia. Agradezco a los maestros Luis de Pablo y Antón García Abril por haberme abierto las puertas de su casa para entrevistarles, por la sinceridad y calidez de sus respuestas. A Ángel Campillo por su predisposición. A Javier Herrera, Director de la Biblioteca del Instituto de Filmografía, por la confianza depositada y por ayudarme en la búsqueda de material de apoyo para la investigación.

Agradezco a mi tutora Victoria Eli por guiarme tan de cerca en este proyecto, por su apoyo constante, su sensibilidad para escuchar, su preocupación y ayuda en los momentos más difíciles. A Marta Rodríguez Cuervo y a Esther Alcolea a quienes he tenido muy presentes y que estuvieron conmigo cuando di mis primeros pasos en este camino. A Rubén López Cano por su conocimiento, su accesibilidad y entusiasmo buceando por las teorías músico-cinematográficas. A Alex Conrado por su paciencia y guía a través de las técnicas compositivas de la música en el cine. Agradezco a Antonio Garrido por ofrecerme con generosidad sus consejos y asesorarme desde el punto de vista neurológico con tanto afecto. A Fernando Carmena por creer en mí y apostar por mi investigación con respeto y cariño. A Almudena Díaz y a su equipo por su profesionalidad y devoción, por cada uno de sus gestos de seriedad y preocupación. A Diego Blanes por las conversaciones atentas llenas de ternura y apoyo. A Ana María de Veintemilla por estar, aún en la distancia. A Isa, Josete y Raúl por la alegría de ese viaje al interior de Río que me dio un respiro y fuerzas para continuar. A Marisa García y a Isaac Lahoza con quienes inicié este camino, por apoyarme en los momentos más duros y por compartir tantas conversaciones sobre la musicología y sus suburbios. A Ana María Sánchez por su oído atento, su sabiduría luminosa, su asesoría como musicoterapeuta y por ser mi compañera de viaje durante todo este proceso en el que la cotidianidad juega sus cartas sin indagar para qué, ni por qué, es todo una cuestión de intuición.

Gracias a ese rinconcito en los Andes que siempre me da fuerza para continuar. A la música y sus silencios que me llevan por delante aunque no quiera, que me elevan sin preguntar. Al cine y a sus secretas intenciones. A mi tío Alberto por su interés, por compartir su sapiencia cinéfila y sus conversaciones con el director colombiano Víctor Gaviria. A mi Madre por apoyarme en mis sueños incluso antes de que yo aprendiera a llorar, por su sabiduría literaria y el inmenso amor de cada gesto. A mi Padre por su apoyo e insistencia, por sus consejos y la lucidez de su cariño, por la dulzura de su mirada. A mi hermana Natalia por apoyarme y llevarme por el universo de las palabras, por escucharme y asesorarme desde su formación con paciencia y ternura, por su canto codo a codo. A Maite Dorronsoro por estar cerca con su manta de cariño. A Jesús Garrido por su sabiduría médica y su generosidad, su lucidez, su apoyo en la cotidianidad y su paciencia, por compartir la música en cada gesto, por respirarla, por hacer luminosa la caminata y por el amor calzado en sus pies desnudos.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Agradecimientos | 5 |
| Resumen | 10 |
| Abstract | 12 |
| Lista de ejemplos musicales, tablas y gráficas | 14 |
| Curriculum Vitae de la autora | 24 |
| INTRODUCCIÓN | 27 |
| 0.1. Por qué la música cinematográfica del <i>Nuevo Cine Español</i> | 28 |
| Estructura | 36 |
| Justificación | 38 |
| Hipótesis y objetivos. | 41 |
| 0.2. Una metodología para la percepción. Música y cine: salvando las distancias | 43 |
| Metodología | |
| Localización de las fuentes documentales: primera etapa. Luis de Pablo como punto de partida para el desarrollo de la investigación | 43 |
| Documentación historiográfica: definición del perfil de músico-cinematográfico | 45 |
| Selección sistemática mediante un método de análisis comparativo de los datos | 45 |
| Localización de las fuentes fílmicas: segunda etapa | 46 |
| Trabajo de campo: primera parte, recogida de datos a través de Entrevistas | 46 |
| Localización de las fuentes escritas: tercera etapa | 46 |
| Grupos de trabajo-discusión y formación | 47 |
| Modelo analítico | 48 |
| Transcripciones musicales | 48 |
| Estructura del modelo analítico | 48 |
| Dificultades y limitaciones | 49 |
| 0.3. Una mirada alrededor | 52 |
| Fuentes | |
| Fuentes fílmicas | 52 |
| Fuentes testimoniales | 53 |
| Fuentes institucionales | 53 |
| Fuentes documentales | 54 |
| Estado de la cuestión | 54 |
| Compositores | 55 |
| Directores | 62 |
| CAPÍTULO I. El papel de la vanguardia musical en el <i>Nuevo Cine Español</i> a través de sus protagonistas | 65 |
| 1.1 Contexto histórico | 66 |
| 1.2 Plataformas: El grupo <i>Nueva Música</i> a las puertas de la pantalla grande | 68 |

| | |
|---|-----|
| Filmografía de Carlos Saura en orden cronológico | 92 |
| Filmografía de Mario Camus en orden cronológico | 93 |
| Filmografía de Basilio Martín Patino en orden cronológico | 94 |
| CAPÍTULO II Música y comunicación. Análisis de los <i>procesos musicales</i> en la filmografía: paralelismos y paradojas | 97 |
| 2.1 Criterios analíticos en el proceso audiovisual | 99 |
| 2.2 Antecedentes | 101 |
| Un análisis integracionista para un repertorio cinematográfico | 101 |
| ¿Universales? | 110 |
| El cliché, el significado y la diversidad en la interpretación | 120 |
| El fenómeno de la metáfora | 126 |
| De la repetición y el cliché a la internacionalización musical | 130 |
| La partitura | 138 |
| 2.3 Funciones narratológicas de la música cinematográfica | 140 |
| Estructuras musicales | 147 |
| Semiología aplicada a la banda sonora | 150 |
| Niveles de significado | 153 |
| De la función musical fílmica a la función musical etnomusicológica | 162 |
| La diégesis | 166 |
| Tipología de los segmentos musicales según su función y aplicación. | 173 |
| Importancia de la plantilla instrumental | |
| Estructura general del análisis | 177 |
| Coda cinematográfica | 182 |
| CAPÍTULO III. Análisis audio-visual | 185 |
| 3.1. Luis de Pablo y Carlos Saura: un proceso y cinco películas | 186 |
| <i>Tête-à-tête</i> | 186 |
| Catálogo cinematográfico de Luis de Pablo en orden cronológico | 187 |
| <i>La caza</i> (1965) | 190 |
| Ficha técnica y artística | 191 |
| Sinopsis | 192 |
| El universo del filme | 192 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 197 |
| <i>Peppermint Frappé</i> (1967) | 217 |
| Ficha técnica y artística | 218 |
| Sinopsis | 219 |
| El universo del filme | 219 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 224 |
| <i>La madriguera</i> (1969) | 242 |
| Ficha técnica y artística | 243 |

| | |
|---|-----|
| Sinopsis | 244 |
| El universo del filme | 244 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 249 |
| <i>El jardín de las delicias</i> (1970) | 261 |
| Ficha técnica y artística | 262 |
| Sinopsis | 263 |
| El universo del filme | 264 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 267 |
| <i>Ana y los lobos</i> (1973) | 281 |
| Ficha técnica y artística | 282 |
| Sinopsis | 283 |
| El universo del filme | 283 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 286 |
| Conclusiones | 296 |
| 3.2. Antón García Abril y Mario Camus: de la literatura al cine, del cine a la música | 301 |
| <i>Tête-à-tête</i> | 301 |
| Catálogo cinematográfico de Antón García Abril en orden cronológico | 303 |
| <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> (1973) | 311 |
| Ficha técnica y artística | 312 |
| Sinopsis | 313 |
| El universo del filme | 313 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 315 |
| <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> (1975) | 335 |
| Ficha técnica y artística | 336 |
| Sinopsis | 337 |
| El universo del filme | 338 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 341 |
| <i>La colmena</i> (1982) | 360 |
| Ficha técnica y artística | 361 |
| Sinopsis | 362 |
| El universo del filme | 363 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 366 |
| <i>Los santos inocentes</i> (1984) | 380 |
| Ficha técnica y artística | 381 |

| | |
|---|-----|
| Sinopsis | 382 |
| El universo del filme | 383 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 385 |
| Conclusiones | 398 |
| 3.3. Carmelo Bernaola y Basilio Martín Patino: preguntas sobre las certidumbres sospechosas | 402 |
| <i>Tête-à-tête</i> | 402 |
| Catálogo cinematográfico de Carmelo Bernaola en orden cronológico | 404 |
| <i>Nueve cartas a Berta</i> (1967) | 408 |
| Ficha técnica y artística | 409 |
| Sinopsis | 410 |
| El universo del filme | 410 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 413 |
| <i>Del amor y otras soledades</i> (1969) | 444 |
| Ficha técnica y artística | 445 |
| Sinopsis | 446 |
| El universo del filme | 446 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 448 |
| <i>Los paraísos perdidos</i> (1985) | 468 |
| Ficha técnica y artística | 469 |
| Sinopsis | 470 |
| El universo del filme | 470 |
| Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen | 473 |
| Conclusiones | 489 |
| CONCLUSIONES GENERALES | 492 |
| La oportunidad de una época, un reto creativo | 493 |
| La funcionalidad como determinante | 495 |
| BIBLIOGRAFÍA | 503 |
| ANEXOS | 519 |
| Entrevista con Luis de Pablo | 520 |
| Entrevista con Antón García Abril | 529 |
| Filmografía de compositores en torno a la Generación del 51 | 545 |
| Catálogo cinematográfico en orden cronológico | 545 |
| Catálogo cinematográfico ordenado por compositor y director | 553 |

Resumen

Esta investigación aporta un modelo multidisciplinar con el objetivo de analizar las bandas sonoras de las colaboraciones que se dieron entre directores del *Nuevo Cine Español* y compositores de la denominada Generación del 51: Carlos Saura y Luis de Pablo, Mario Camus y Antón García Abril, Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola.

El modelo analítico que se desarrolla en este estudio responde a dos cuestiones: ¿Existen fórmulas universales en el lenguaje musical aplicado a la imagen cinematográfica que influyan en la percepción del espectador? ¿De dónde vienen esas fórmulas? Una vez identificadas las variables que pueden determinar el *proceso de percepción* y planteadas las herramientas que estas variables nos aportan, proponemos un modelo analítico que contemple estas herramientas.

Tras revisar los estudios realizados en diversos campos, concluimos el alto grado de importancia que tiene el sonido y la música como extensión y estilización de éste, a la hora de influir, modificar y dirigir las percepciones del espectador. A partir de esta premisa, el modelo analítico que desarrollamos para abordar las relaciones en el audiovisual, se basa en herramientas proporcionadas por la semiótica, la etnomusicología, la antropología, la psicología de la música, la musicología cognitiva, la neurociencia, la musicoterapia, las funciones narrativas cinematográficas y la música.

Así, mediante una metodología histórica donde examinamos las fuentes seleccionadas y una metodología analítica en la que aplicamos el modelo desarrollado, se abordó el estudio de doce películas de directores englobados dentro del *Nuevo Cine Español* y dentro del *cine de autor*, importantes producciones de la historia del cine español. Los largometrajes son: *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1973) dirigidas por Carlos Saura con música de Luis de Pablo; *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La Colmena* (1982) y *Los Santos Inocentes* (1984) dirigidas por Mario Camus con música de Antón García Abril; y finalmente *Nueve cartas a Berta* (1967), *Del amor y otras soledades* (1969) y *Los*

paraísos perdidos (1985) con dirección de Basilio Martín Patino y partitura de Carmelo Bernaola.

La realización de estas películas surge en una España bajo el régimen dictatorial franquista donde la censura se convierte en una de las barreras culturales más importantes. En este contexto, aparece lo que se llamó *Nuevo Cine Español* en consonancia con otras corrientes europeas como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, con nuevas propuestas y lenguajes en la narrativa fílmica. En paralelo, a finales de esa misma década, se funda el grupo *Nueva Música* con la intención de crear una plataforma para difundir no solo las nuevas estéticas que estaban surgiendo en el panorama musical internacional, sino también las propuestas compositivas de un grupo de jóvenes españoles formado, entre otros, por iconos como Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, Manuel Carra, Fernando Ember o Enrique Franco. Todos ellos, actores protagonistas en la creación-difusión de las nuevas tendencias dentro del panorama español y colaboradores, por diversas razones, en la composición de bandas sonoras.

Su participación en este ámbito, posibilitó a estos compositores incluir técnicas, estéticas y procedimientos de las vanguardias musicales para llegar al público general, mediante una plataforma tan importante como el cine, capaz de convocar a las grandes masas, de ofrecer un espacio de experimentación y difusión de *nuevos lenguajes* tanto en el multi-universo cinematográfico como en el musical.

Abstract

This research provides a multidisciplinary analysis with the purpose of studying the movie soundtracks that were the result of a collaboration between directors pertaining to the renowned Spanish historical movement called *El Nuevo Cine Español* and composers from the designated group *Generación del '51*: Carlos Saura y Luis de Pablo, Mario Camus y Antón García Abril, Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola.

The model of analysis developed in this study intends to answer two different questions: Are there any universal formulas within the musical language applied to the cinematographic image that are able to influence the viewer's perception? Where do these formulas come from? After identifying the variables that determine the viewer's perception process and bringing the outcome tools of these variables, we offer an analytical approach that put these tools into effect.

Research in several fields has shown the relevant role that sound and music, as an extension and stylization of it, have when it is to persuade, modify and direct the viewer's perception. Consequently, in order to decode the relationships within the audiovisual context, we applied an analytical approach that takes its tools from several fields: Semiotics, Ethnomusicology, Anthropology, Psychology of Music, Cognitive Musicology, Neuroscience, Music Therapy, Cinematographic Narrative Functions and Music.

By applying a historical methodology that examines selected sources, and also the multidisciplinary analysis mentioned above, we studied twelve movies by different directors pertaining to the group *Nuevo Cine Español* and *cine de autor*, all of them renowned personalities in the history of the Spanish cinema. The titles are: *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1973) directed by Carlos Saura with music by Luis de Pablo; *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La Colmena* (1982) and *Los Santos Inocentes* (1984) directed by Mario Camus with music by Antón García Abril; and finally *Nueve cartas a Berta* (1967), *Del amor y otras soledades* (1969) and *Los paraísos perdidos* (1985) directed by Basilio Martín Patino and music by Carmelo Bernaola

These movies were born during the Franco dictatorship, at a time when censorship became one of the most significant cultural barriers. In this context emerged the group *Nuevo Cine Español*, in tune with other European cinematographic trends, such as *Nouvelle Vague* in France or the *Free Cinema* in Britain, with new languages and initiatives in the narrative of film. Simultaneously, the group *Nueva Música* was founded at the end of the decade, with the idea of spreading out not only the most recent musical aesthetics in the international scenery, but also the younger compositional initiatives of a group of iconic Spaniards, like Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, Manuel Carra, Fernando Ember o Enrique Franco. These composers played an important role in creating and disseminating the Spanish arousing trends and also collaborated, for several reasons, in the soundtrack creation.

The composers involved in this movement were thereby able to apply avant-garde techniques, aesthetics and procedures to the film soundtracks in order to reach the general public, using an important mean, such as the cinema platform, capable of reaching broader audiences, and offering a space for experimentation and dissemination of new languages through the cinematographic multi-universe and the musical scene.

Lista de imágenes, ejemplos musicales, tablas y gráficas

Imágenes

| | |
|---|-----|
| Imagen 1. Grupo Nueva Música | 74 |
| Imagen 2. <i>Homúnculo motor</i> de Wilder Penfield | 105 |
| Imagen 3. Cartel de <i>La caza</i> | 190 |
| Imagen 4. Protagonistas de <i>La caza</i> | 192 |
| Imagen 5. Hombre moribundo | 192 |
| Imagen 6. Paco en el espejo | 193 |
| Imagen 7. Juan prepara la caza | 194 |
| Imagen 8. Luis | 195 |
| Imagen 9. Luis y Enrique en el <i>jeep</i> | 197 |
| Imagen 10. Paco | 204 |
| Imagen 11. Cartel de <i>Peppermint Frappé</i> | 217 |
| Imagen 12. Elena oyendo una leyenda | 219 |
| Imagen 13. Ana | 220 |
| Imagen 14. Julián y Elena paseando | 222 |
| Imagen 15. Ana convertida en Elena | 223 |
| Imagen 16. Elena y Julián conversando | 225 |
| Imagen 17. Pablo | 232 |
| Imagen 18. Cartel de <i>La madriguera</i> | 242 |
| Imagen 19. Peter y Teresa | 244 |
| Imagen 20. Teresa y Peter en la cocina | 245 |
| Imagen 21. Peter y Teresa en el sótano | 247 |
| Imagen 22. Pesadilla de Teresa | 248 |
| Imagen 23. Peter y Teresa están celebrando | 257 |
| Imagen 24. Cartel de <i>El jardín de las delicias</i> | 261 |
| Imagen 25. Antonio Cano | 263 |
| Imagen 26. Representación de la Primera Comunión de Antonio | 264 |
| Imagen 27. Antonio y Luchy paseando por Aranjuez | 266 |
| Imagen 28. Actores contratados para la primera comunión | 267 |
| Imagen 29. Sueño de Antonio recordando el accidente | 271 |
| Imagen 30. Antonio con su hija aprende a firmar | 273 |
| Imagen 31. Luis de Pablo interpretando a un organista en <i>El jardín de las delicias</i> | 275 |
| Imagen 32. Cartel de <i>Ana y los lobos</i> | 281 |
| Imagen 33. Ana | 283 |
| Imagen 34. Fernando cortando el pelo de Ana | 285 |
| Imagen 35. Elenco artístico | 287 |
| Imagen 36. Cartel de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 311 |
| Imagen 37. Pedro Crespo, alcalde de Zalamea | 313 |
| Imagen 38. Don Pedro y su hija Isabel | 314 |
| Imagen 39. Las hermanas Inés y Leonor | 314 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 40. El Alcalde de Zalamea con Inés y Leonor | 315 |
| Imagen 41. Don Pedro Crespo y Don Lope de Figueroa | 316 |
| Imagen 42. Zanfona o viola de rueda – <i>Museo del traje</i> – | 318 |
| Imagen 43. Cartel de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 335 |
| Imagen 44. Elisa | 337 |
| Imagen 45. Pablo y Elisa | 338 |
| Imagen 46. Elisa, Pablo y Andrés | 339 |
| Imagen 47. Pablo y Elisa en casa de Pablo | 340 |
| Imagen 48. Elisa con su tío David | 341 |
| Imagen 49. Pablo y Elisa de paseo | 341 |
| Imagen 50. Cartel de <i>La colmena</i> | 360 |
| Imagen 51. Tertulianos en el café <i>La Delicia</i> con Camilo José Cela | 362 |
| Imagen 52. Café <i>La Delicia</i> | 363 |
| Imagen 53. Martín y Purita pasean | 364 |
| Imagen 54. Julián | 364 |
| Imagen 55. Familia cenando | 365 |
| Imagen 56. Victorita | 366 |
| Imagen 57. Cartel de <i>Los santos inocentes</i> | 380 |
| Imagen 58. Régula | 382 |
| Imagen 59. Paco y El Quirce | 382 |
| Imagen 60. Personajes durante la caza | 383 |
| Imagen 61. Régula con la Señora Marquesa | 384 |
| Imagen 62. Don Pedro | 384 |
| Imagen 63. Azarías cazando | 386 |
| Imagen 64. Rabel | 394 |
| Imagen 65. Cartel de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 408 |
| Imagen 66. Lorenzo escribiendo | 410 |
| Imagen 67. Lorenzo y Berta | 411 |
| Imagen 68. Lorenzo meditando con la ciudad a sus espaldas | 411 |
| Imagen 69. Lorenzo atravesando la ciudad | 412 |
| Imagen 70. Lorenzo con su madre | 413 |
| Imagen 71. Presentación de capítulos 1 y 3 | 419 |
| Imagen 72. Presentación de capítulos 6 y 7 | 419 |
| Imagen 73. Presentación capítulos 8 y 9 | 420 |
| Imagen 74. Presentación capítulos 4 y 5 | 432 |
| Imagen 75. Cartel de <i>Del amor y otras soledades</i> | 444 |
| Imagen 76. María y Alejandro durmiendo | 446 |
| Imagen 77. Alejandro y María hablan de su relación | 447 |
| Imagen 78. Cena de parejas | 448 |
| Imagen 79. María en la consulta de su psicóloga | 448 |
| Imagen 80. Carmelo Bernaola y Lucía Bosé en <i>Del amor y otras soledades</i> | 461 |
| Imagen 81. Cartel de <i>Los paraísos perdidos</i> | 468 |
| Imagen 82. Recuerdos de Berta con su padre | 470 |
| Imagen 83. Berta escribiendo | 471 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 84. Sonia juega en el campo con su tío | 471 |
| Imagen 85. Berta con un viejo amigo | 472 |

Ejemplos musicales

| | |
|--|-----|
| Ejemplo 1. Transcripción motivo tema A de <i>La caza</i> | 200 |
| Ejemplo 2. Transcripción motivo tema A de <i>La caza</i> | 201 |
| Ejemplo 3. Transcripción motivo tema A de <i>La caza</i> | 202 |
| Ejemplo 4. Transcripción motivo tema B2 de <i>La caza</i> | 205 |
| Ejemplo 5. Transcripción motivo tema B1 de <i>La caza</i> | 207 |
| Ejemplo 6. Transcripción motivo tema B1 de <i>La caza</i> | 208 |
| Ejemplo 7. Transcripción motivo tema C de <i>La caza</i> | 209 |
| Ejemplo 8. Transcripción motivo tema A de <i>Peppermint Frappé</i> | 226 |
| Ejemplo 9. Transcripción motivo tema B de <i>Peppermint Frappé</i> | 229 |
| Ejemplo 10. Transcripción motivo tema C de <i>Peppermint Frappé</i> | 231 |
| Ejemplo 11. Transcripción motivo tema E de <i>Peppermint Frappé</i> | 233 |
| Ejemplo 12. Transcripción motivo tema E de <i>Peppermint Frappé</i> | 234 |
| Ejemplo 13. Transcripción motivo tema K de <i>Peppermint Frappé</i> | 235 |
| Ejemplo 14. Transcripción motivo tema A de <i>La madriguera</i> | 250 |
| Ejemplo 15. Transcripción motivo tema A de <i>La madriguera</i> | 251 |
| Ejemplo 16. Transcripción motivo tema C de <i>La madriguera</i> | 254 |
| Ejemplo 17. Transcripción motivo tema C de <i>El jardín de las delicias</i> | 270 |
| Ejemplo 18. Transcripción motivo tema C de <i>El jardín de las delicias</i> | 270 |
| Ejemplo 19. Transcripción motivo tema J de <i>El jardín de las delicias</i> | 271 |
| Ejemplo 20. Transcripción motivo tema J de <i>El jardín de las delicias</i> | 272 |
| Ejemplo 21. Transcripción motivo tema F de <i>El jardín de las delicias</i> | 274 |
| Ejemplo 22. Transcripción motivo tema A de <i>La madriguera</i> | 288 |
| Ejemplo 23. Transcripción motivo tema B de <i>Ana y los lobos</i> | 288 |
| Ejemplo 24. Transcripción motivo tema B de <i>Ana y los lobos</i> | 288 |
| Ejemplo 25. Transcripción motivo tema C de <i>Ana y los lobos</i> | 290 |
| Ejemplo 26. Transcripción motivo tema A de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 318 |
| Ejemplo 27. Transcripción motivo tema A1 de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 319 |
| Ejemplo 28. Transcripción motivo tema A2 de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 320 |
| Ejemplo 29. Transcripción motivo tema B de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 321 |
| Ejemplo 30. Transcripción motivo tema C de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 322 |
| Ejemplo 31. Transcripción motivo tema C1 de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 323 |
| Ejemplo 32. Transcripción motivo tema D de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 324 |
| Ejemplo 33. Transcripción motivo tema F de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 326 |
| Ejemplo 34. Transcripción motivo tema F de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 326 |
| Ejemplo 35. Transcripción motivo tema F de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 327 |
| Ejemplo 36. Transcripción motivo tema G de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 327 |
| Ejemplo 37. Transcripción motivo tema I de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 328 |
| Ejemplo 38. Transcripción motivo tema A de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 344 |

| | |
|---|-----|
| Ejemplo 39. Transcripción motivo tema B de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 345 |
| Ejemplo 40. Transcripción motivo tema B3 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 347 |
| Ejemplo 41. Transcripción motivo tema B3 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 348 |
| Ejemplo 42. Transcripción motivo tema B4 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 349 |
| Ejemplo 43. Transcripción motivo tema B5 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 350 |
| Ejemplo 44. Transcripción motivo tema B6 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 351 |
| Ejemplo 45. Transcripción motivo tema D1 de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 352 |
| Ejemplo 46. Partitura <i>Ave María</i> de Franz Schubert | 368 |
| Ejemplo 47. Partitura <i>Ave María</i> de Franz Schubert | 368 |
| Ejemplo 48. Transcripción motivo tema B de <i>La colmena</i> | 369 |
| Ejemplo 49. Transcripción motivo tema I de <i>La colmena</i> | 370 |
| Ejemplo 50. Transcripción motivo tema U de <i>La colmena</i> | 371 |
| Ejemplo 51. Transcripción motivo tema A de <i>La colmena</i> | 372 |
| Ejemplo 52. Transcripción motivo tema A de <i>La colmena</i> | 373 |
| Ejemplo 53. Transcripción motivo tema A de <i>La colmena</i> | 373 |
| Ejemplo 54. Transcripción motivo tema A de <i>La colmena</i> | 374 |
| Ejemplo 55. Transcripción motivo tema A de <i>Los santos inocentes</i> | 388 |
| Ejemplo 56. Transcripción motivo tema A de <i>Los santos inocentes</i> | 389 |
| Ejemplo 57. Transcripción motivo tema A de <i>Los santos inocentes</i> | 389 |
| Ejemplo 58. Origen del tema A de <i>Los santos inocentes</i> | 390 |
| Ejemplo 59. Transcripción motivo tema B de <i>Los santos inocentes</i> | 390 |
| Ejemplo 60. Transcripción motivo tema C de <i>Los santos inocentes</i> | 391 |
| Ejemplo 61. Transcripción motivo tema A de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 417 |
| Ejemplo 62. Transcripción motivo tema b de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 418 |
| Ejemplo 63. Transcripción motivo tema c de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 418 |
| Ejemplo 64. Transcripción motivo tema d de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 419 |
| Ejemplo 65. Transcripción motivo tema e de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 420 |
| Ejemplo 66. Transcripción motivo tema f de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 420 |
| Ejemplo 67. Transcripción motivo tema g de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 421 |
| Ejemplo 68. Transcripción motivo tema B de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 421 |
| Ejemplo 69. Transcripción motivo tema C de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 422 |
| Ejemplo 70. Transcripción motivo tema C2 de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 422 |
| Ejemplo 71. Transcripción motivo tema D de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 424 |
| Ejemplo 72. Transcripción motivo tema E de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 424 |
| Ejemplo 73. Transcripción motivo tema F de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 425 |
| Ejemplo 74. Transcripción motivo tema G de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 426 |
| Ejemplo 75. Transcripción motivo tema M de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 427 |
| Ejemplo 76. Transcripción motivo tema N de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 427 |
| Ejemplo 77. Transcripción motivo tema P de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 428 |
| Ejemplo 78. Transcripción motivo tema R de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 429 |
| Ejemplo 79. Transcripción motivo tema S de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 429 |
| Ejemplo 80. Transcripción motivo tema Z de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 430 |
| Ejemplo 81. Transcripción motivo tema o de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 431 |
| Ejemplo 82. Transcripción motivo tema p1 de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 432 |

| | |
|---|-----|
| Ejemplo 83. Transcripción motivo tema A de <i>Del amor y otras soledades</i> | 451 |
| Ejemplo 84. Transcripción motivo tema A1 de <i>Del amor y otras soledades</i> | 452 |
| Ejemplo 85. Transcripción motivo tema A2 de <i>Del amor y otras soledades</i> y partitura de la <i>Toccata y fuga</i> en Re m BWV 565 de J. S. Bach | 453 |
| Ejemplo 86. Transcripción motivo tema A5 de <i>Del amor y otras soledades</i> | 454 |
| Ejemplo 87. Transcripción motivo tema A5 de <i>Del amor y otras soledades</i> | 455 |
| Ejemplo 88. Transcripción motivo tema B de <i>Del amor y otras soledades</i> | 456 |
| Ejemplo 89. Transcripción motivo tema C de <i>Del amor y otras soledades</i> | 457 |
| Ejemplo 90. Transcripción motivo tema E de <i>Del amor y otras soledades</i> | 458 |
| Ejemplo 91. Transcripción motivo tema C de <i>Del amor y otras soledades</i> | 459 |
| Ejemplo 92. Transcripción motivo tema K de <i>Del amor y otras soledades</i> | 460 |
| Ejemplo 93. Transcripción motivo tema J de <i>Los paraísos perdidos</i> | 473 |
| Ejemplo 94. Transcripción motivo tema A de <i>Los paraísos perdidos</i> | 475 |
| Ejemplo 95. Transcripción motivo tema A2 de <i>Los paraísos perdidos</i> | 476 |
| Ejemplo 96. Transcripción motivo tema B de <i>Los paraísos perdidos</i> | 477 |
| Ejemplo 97. Transcripción motivo tema C de <i>Los paraísos perdidos</i> | 478 |
| Ejemplo 98. Transcripción motivo tema F de <i>Los paraísos perdidos</i> | 479 |
| Ejemplo 99. Transcripción motivo tema F de <i>Los paraísos perdidos</i> | 479 |
| Ejemplo 100. Transcripción motivo tema H de <i>Los paraísos perdidos</i> | 481 |

Tablas

| | |
|--|---------|
| Tabla 1. Filmografía de Carlos Saura en orden cronológico | 92 |
| Tabla 2. Filmografía de Mario Camus en orden cronológico | 93 |
| Tabla 3. Filmografía de Basilio Martín Patino en orden cronológico | 94 |
| Tabla 4. Conducta musical en los hemisferios cerebrales | 107 |
| Tabla 5. Percepción de la realidad y los cinco sentidos | 160 |
| Tabla 6. Diferencias entre los planteamientos entre Sergio Miceli y Ben Winters | 171 |
| Tabla 7. Clasificación de los instrumentos musicales según Rolando Benenzon | 175 |
| Tabla 8. Modelo de ficha técnica recogida de la Filmoteca Nacional | 177 |
| Tabla 9. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 1 | 178 |
| Tabla 10. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 2 | 178 |
| Tabla 11. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 3 | 179 |
| Tabla 12. Funciones en musicoterapia de Henk Smeijsters | 180-181 |
| Tabla 13. Catálogo cinematográfico de Luis de Pablo en orden cronológico | 187-188 |
| Tabla 14. Colaboraciones entre Carlos Saura y Luis de Pablo | 189 |
| Tabla 15. Ficha técnica y artística de <i>La caza</i> | 191 |
| Tabla 16. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>La caza</i> | 198 |
| Tabla 17. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>La caza</i> | 213 |
| Tabla 18. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>La caza</i> | 213 |
| Tabla 19. Ficha técnica y artística de <i>Peppermint Frappé</i> | 218 |
| Tabla 20. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Peppermint Frappé</i> | 228 |

| | |
|--|---------|
| Tabla 21. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Peppermint Frappé</i> | 240 |
| Tabla 22. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Peppermint Frappé</i> | 241 |
| Tabla 23. Ficha técnica y artística de <i>La madriguera</i> | 243 |
| Tabla 24. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>La madriguera</i> | 249 |
| Tabla 25. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>La madriguera</i> | 259 |
| Tabla 26. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>La madriguera</i> | 260 |
| Tabla 27. Ficha técnica y artística de <i>El jardín de las delicias</i> | 262 |
| Tabla 28. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>El jardín de las delicias</i> | 268 |
| Tabla 29. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>El jardín de las delicias</i> | 280 |
| Tabla 30. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>El jardín de las delicias</i> | 280 |
| Tabla 31. Ficha técnica y artística de <i>Ana y los lobos</i> | 282 |
| Tabla 32. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Ana y los lobos</i> | 286 |
| Tabla 33. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Ana y los lobos</i> | 295 |
| Tabla 34. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Ana y los lobos</i> | 295 |
| Tabla 35. Colaboraciones para cine entre Mario Camus y Antón García Abril | 302 |
| Tabla 36. Colaboraciones para televisión entre Mario Camus y Antón García Abril | 302 |
| Tabla 37. Catálogo cinematográfico de Antón García Abril en orden cronológico | 303-307 |
| Tabla 38. Ficha técnica y artística de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 312 |
| Tabla 39. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 316-317 |
| Tabla 40. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 334 |
| Tabla 41. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 334 |
| Tabla 42. Ficha técnica y artística de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 336 |
| Tabla 43. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 342 |
| Tabla 44. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 358 |
| Tabla 45. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 359 |
| Tabla 46. Ficha técnica y artística de <i>La colmena</i> | 361 |
| Tabla 47. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>La colmena</i> | 366-367 |
| Tabla 48. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>La colmena</i> | 379 |
| Tabla 49. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>La colmena</i> | 379 |
| Tabla 50. Ficha técnica y artística de <i>Los santos inocentes</i> | 381 |
| Tabla 51. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Los santos inocentes</i> | 385 |
| Tabla 52. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Los santos inocentes</i> | 395 |

| | |
|---|---------|
| Tabla 53. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Los santos inocentes</i> | 397 |
| Tabla 54. Colaboraciones para cine entre Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola | 402 |
| Tabla 55. Catálogo cinematográfico de Carmelo Bernaola en orden cronológico | 404-406 |
| Tabla 56. Ficha técnica y artística de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 409 |
| Tabla 57. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 414-415 |
| Tabla 58. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 442 |
| Tabla 59. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 443 |
| Tabla 60. Ficha técnica y artística de <i>Del amor y otras soledades</i> | 445 |
| Tabla 61. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Del amor y otras soledades</i> | 449-450 |
| Tabla 62. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Del amor y otras soledades</i> | 466 |
| Tabla 63. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Del amor y otras soledades</i> | 467 |
| Tabla 64. Ficha técnica y artística de <i>Los paraísos perdidos</i> | 469 |
| Tabla 65. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales de <i>Los paraísos perdidos</i> | 474-475 |
| Tabla 66. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de <i>Los paraísos perdidos</i> | 486 |
| Tabla 67. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de <i>Los paraísos perdido</i> | 488 |
| Tabla 68. Catálogo cinematográfico en orden cronológico | 545-552 |
| Tabla 69. Catálogo cinematográfico ordenado por compositor y director | 553-560 |

Gráficas

| | |
|---|-----|
| Gráfica 1. Número de espectadores por película en el binomio Mario Camus y Antón García Abril | 40 |
| Gráfica 2. Minutos de música transcrita por compositor | 49 |
| Gráfica 3. Fuentes del análisis multidisciplinar aplicado a la muestra de películas | 50 |
| Gráfica 4. Conceptos y comportamientos armónicos de la estética contemporánea según Luis de Pablo | 149 |
| Gráfica 5. Diferencias entre lenguaje y cine según Umberto Eco | 153 |
| Gráfica 6. Modelo de representación de las relaciones funcionales entre música y escenas | 179 |
| Gráfica 7. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La caza</i> | 210 |
| Gráfica 8. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La caza</i> | 211 |
| Gráfica 9. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La caza</i> | 212 |
| Gráfica 10. Funciones narrativas en <i>La caza</i> | 214 |
| Gráfica 11. Número de intervenciones de la música en <i>La caza</i> | 215 |
| Gráfica 12. Relación entre música y tiempo total de <i>La caza</i> | 215 |
| Gráfica 13. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Peppermint Frappé</i> | 236 |
| Gráfica 14. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Peppermint Frappé</i> | 237 |
| Gráfica 15. Funciones narrativas en <i>Peppermint Frappé</i> | 238 |

| | |
|---|-----|
| Gráfica 16. Relación entre música y tiempo total de <i>Peppermint Frappé</i> | 239 |
| Gráfica 17. Número de intervenciones de la música en <i>Peppermint Frappé</i> | 239 |
| Gráfica 18. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La madriguera</i> | 255 |
| Gráfica 19. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La madriguera</i> | 256 |
| Gráfica 20. Relación entre música y tiempo total de <i>La madriguera</i> | 258 |
| Gráfica 21. Número de intervenciones de la música en <i>La madriguera</i> | 258 |
| Gráfica 22. Funciones narrativas en <i>La madriguera</i> | 259 |
| Gráfica 23. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>El jardín de las delicias</i> | 276 |
| Gráfica 24. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>El jardín de las delicias</i> | 277 |
| Gráfica 25. Número de intervenciones de la música en <i>El jardín de las delicias</i> | 278 |
| Gráfica 26. Funciones narrativas en <i>El jardín de las delicias</i> | 279 |
| Gráfica 27. Relación entre música y tiempo total de <i>El jardín de las delicias</i> | 279 |
| Gráfica 28. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Ana y los lobos</i> | 291 |
| Gráfica 29. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Ana y los lobos</i> | 292 |
| Gráfica 30. Funciones narrativas en <i>Ana y los lobos</i> | 293 |
| Gráfica 31. Número de intervenciones de la música en <i>Ana y los lobos</i> | 293 |
| Gráfica 32. Relación entre música y tiempo total de <i>Ana y los lobos</i> | 294 |
| Gráfica 33. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 328 |
| Gráfica 34. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 329 |
| Gráfica 35. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 330 |
| Gráfica 36. Cuadro 4 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 331 |
| Gráfica 37. Cuadro 5 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 332 |
| Gráfica 38. Funciones narrativas en <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 333 |
| Gráfica 39. Número de intervenciones de la música en <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 333 |
| Gráfica 40. Relación entre música y tiempo total de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 333 |
| Gráfica 41. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 353 |
| Gráfica 42. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 354 |
| Gráfica 43. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 355 |
| Gráfica 44. Cuadro 4 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 356 |

| | |
|--|-----|
| Gráfica 45. Relación entre música y tiempo total de <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 357 |
| Gráfica 46. Funciones narrativas en <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 358 |
| Gráfica 47. Número de intervenciones de la música en <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 358 |
| Gráfica 48. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La colmena</i> | 375 |
| Gráfica 49. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>La colmena</i> | 376 |
| Gráfica 50. Funciones narrativas en <i>La colmena</i> | 377 |
| Gráfica 51. Número de intervenciones de la música en <i>La colmena</i> | 377 |
| Gráfica 52. Relación entre música y tiempo total de <i>La colmena</i> | 378 |
| Gráfica 53. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los santos inocentes</i> | 392 |
| Gráfica 54. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los santos inocentes</i> | 393 |
| Gráfica 55. Funciones narrativas en <i>Los santos inocentes</i> | 395 |
| Gráfica 56. Número de intervenciones de la música en <i>Los santos inocentes</i> | 396 |
| Gráfica 57. Relación entre música y tiempo total de <i>Los santos inocentes</i> | 396 |
| Gráfica 58. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 433 |
| Gráfica 59. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 434 |
| Gráfica 60. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 435 |
| Gráfica 61. Cuadro 4 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 436 |
| Gráfica 62. Cuadro 5 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 437 |
| Gráfica 63. Cuadro 6 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 438 |
| Gráfica 64. Cuadro 7 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 439 |
| Gráfica 65. Relación entre música y tiempo total de <i>Nueve cartas a Berta</i> | 440 |
| Gráfica 66. Funciones narrativas en <i>Nueve cartas a Berta</i> | 441 |
| Gráfica 67. Número de intervenciones de la música en <i>Nueve cartas a Berta</i> | 441 |
| Gráfica 68. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Del amor y otras soledades</i> | 462 |
| Gráfica 69. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Del amor y otras soledades</i> | 463 |
| Gráfica 70. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Del amor y otras soledades</i> | 464 |
| Gráfica 71. Cuadro 4 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Del amor y otras soledades</i> | 465 |
| Gráfica 72. Relación entre música y tiempo total de <i>Del amor y otras soledades</i> | 466 |
| Gráfica 73. Funciones narrativas en <i>Del amor y otras soledades</i> | 467 |
| Gráfica 74. Número de intervenciones de la música en <i>Del amor y otras soledades</i> | 467 |
| Gráfica 75. Cuadro 1 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los paraísos perdidos</i> | 482 |

| | |
|---|-----|
| Gráfica 76. Cuadro 2 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los paraísos perdidos</i> | 483 |
| Gráfica 77. Cuadro 3 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los paraísos perdidos</i> | 484 |
| Gráfica 78. Cuadro 4 de relaciones funcionales entre música y escenas de <i>Los paraísos perdidos</i> | 485 |
| Gráfica 79. Funciones narrativas en <i>Los paraísos perdidos</i> | 486 |
| Gráfica 80. Número de intervenciones de la música en <i>Los paraísos perdidos</i> | 487 |
| Gráfica 81. Relación entre música y tiempo total de <i>Los paraísos perdidos</i> | 487 |

CURRICULUM VITAE DE LA AUTORA

Catalina Vesga Naranjo nació en Bogotá (Colombia) en 1979. Inmediatamente su familia se traslada a Quito (Ecuador) donde inicia a temprana edad su formación en el Conservatorio Padre Jaime Mola. Realiza estudios musicales en la interpretación pianística a cargo de Sandra Marín. La formación teórica musical está a cargo de Emilio Lara, Juan Mullo, Aníbal Landázuri y Gisela Olmedo, realizando cursos de especialización con Ketty Wong, Renee Portais. Se gradúa como Profesora de Piano y Lenguaje Musical en 1997 y recibe un reconocimiento como Mejor graduada de la promoción 1996-1997. Más tarde recibe una beca para continuar su educación musical en la Universidad San Francisco de Quito.

En 1998 merece la beca “Robert Stevenson” de la AECI y se traslada a Madrid donde se licencia en Musicología por el Real Conservatorio Superior de Música en 2001; estudia con Ismael Fernández de la Cuesta, Jacinto Torres, Daniel Vega o Luis Robledo, entre otros. En su paso por el Conservatorio realiza cursos con Pedro Ojesto, Álvaro Zaldivar, Stefano Russomano o Willem de Waal, entre otros.

Posteriormente inicia su doctorado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense con Emilio Casares, Victoria Eli, Luis G. Iberní, Carmen Julia Gutiérrez González, María Belén Pérez Castillo, Javier Suárez Pajares. Se ha especializado en el ámbito de la música para cine. Obtuvo el D.E.A. en 2004 en el Departamento de Musicología de dicha universidad con el proyecto de investigación *La música de Luis de Pablo en el cine de Carlos Saura* dirigido por Victoria Eli Rodríguez y Marta Rodríguez Cuervo. Dentro de esta actividad ha sido ponente en el VIII Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora: imágenes sonoras, músicas visibles* y Primer Encuentro del Grupo de Música y Lenguaje Audiovisual de la Sociedad Española de Musicología (SEdEM) con la ponencia “Antón García Abril y Mario Camus. Criterios analíticos en el proceso audiovisual”. También ha ofrecido charlas sobre el tema con “Lo tríplico y lo telúrico: Carlos Saura y Luis de Pablo” en colaboración con Fernando Carmena en el curso *Música y Cine: Armonías ocultas en la imagen*.

Ha recibido diversos cursos de formación en torno a la música en el cine impartidos por diferentes profesores: Curso de *Historia del Cine y Música y cine: armonías ocultas en la imagen*, Fernando Carmena; *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance*, Rubén López Cano; *Técnicas de composición de música para cine*, Alex Conrado; *Música y cine, lenguaje musivisual*, Alejandro Román; *La historia de la música en el cine*, Víctor Pliego de Andrés; *Música en el cine* dictado por José Luis Téllez y José Nieto; *Música contemporánea. Análisis de Iniciativas y de Passio* por Luis de Pablo.

Desde 2001 compatibiliza su trabajo docente con su labor de especialista *Music Designer* en Telefónica Onthespot, empresa dedicada a la innovación de la ambientación musical y el marketing actual: participa en diferentes proyectos musicales, crea documentación en torno a la ambientación musical, a la percepción musical y diseña canales y radios especializados en música de géneros y estilos heterogéneos. También lleva a cabo diversos trabajos editoriales de crítica musical para la revista

Sthilo y la web Akimusica en torno a la música urbana. Ha entrevistado a personalidades muy diversas dentro de su labor investigativa como Antón García Abril, Luis de Pablo, Jorge Drexler, Viviana Cordero, Abdón Ubidia, Bersuit Vergarabat, entre otros.

Con un gran interés a lo largo de toda su formación por el ámbito pedagógico que se inició con su paso por la escuela de educación libre y método Montessori en el Colegio Pestalozzi (Ecuador) con Rebeca Wild y Mauricio Wild. Más tarde continúa su formación en escuelas alternativas como el Colegio Kilpatrick (Ecuador), experimentando el *Homeschooling* durante un año en su estancia en Cali (Colombia). En 2003 obtiene el CAP. Así mismo se acerca a otras especialidades como la Técnica Alexander con Rafael Navarro. Ha desarrollado la enseñanza del piano y de la música en diversas instituciones desde 1995 y actualmente trabaja en la educación musical de niños desde la temprana edad. Como ponente ha participado en las Jornadas Internacionales de Educación y Crianza celebradas en la Universitat Politècnica de Valencia (Alcoy) con la charla “Vivencias de alternativas a la escuela tradicional” exponiendo la experiencia vivida en la enseñanza Pestalozzi. Ha realizado talleres de música en la Fundación Síndrome de Down.

También ha mostrado un interés constante a lo largo de su carrera por la formación vocal, en los ámbitos de canto coral y tecnología del canto con Teresa García Villuendas y Olga Dobrovolskaya. En el ámbito coral ha participado en proyectos con repertorios desde la Música antigua, Barroco hispanoamericano, Clasicismo hasta el Romanticismo dirigidos por Diego Grijalba (1996-1998), Adrián Cobos (2000-2001), Óscar Gershensohn (2002-2007) y proyectos concretos con figuras como Tamás Vásáry, Marin Alsop y posteriormente con Harry Christophers (2009), Fabio Biondi (2010), Robert King (2011), Andrea Marcioni (2012), Andrea Fishman (2013), Richard Egarr (2014).

INTRODUCCIÓN

0.1 POR QUÉ LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA DEL NUEVO CINE ESPAÑOL

El musicólogo Jurg Stenzl dice que “la música y sus diversas formas de reproducción constituyen la verdadera revolución musical del siglo XX”¹. El cine es una de esas plataformas que durante el último siglo le ha ofrecido a la música nuevos horizontes estéticos para desarrollarse. Es necesario el análisis de las funciones y estrategias que la música ha desplegado a lo largo de la historia del cine, para aportar consistencia al significado último de una película y demostrar la importancia expresiva del sonido dentro de las creaciones estéticas audiovisuales, la confluencia de los distintos elementos sonoros. De modo que nuestra intención en esta tesis doctoral será adentrarnos en los códigos de la música cinematográfica tomando en cuenta la interrelación e influencias entre ésta y el lenguaje fílmico, las repercusiones perceptivas en el espectador dentro de la cultura a la que pertenece, tomando como muestra las películas donde colaboraron importantes personalidades del ámbito artístico nacional como fueron: Carlos Saura y Luis de Pablo, Mario Camus y Antón García Abril, Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola, quienes compartieron destacados trabajos fílmicos como directores y compositores. Y de esa forma, valorar la expresividad resultante de la intersección de dos disciplinas artísticas cuando una de ellas, en este caso la música, surge en función del texto fílmico. Es decir, música original compuesta expresamente para películas enmarcadas dentro del *cine de autor* a partir de mediados del siglo XX, cuando surgieron los *nuevos cines* y la música de vanguardia se abrió paso en España.

El siglo XX se caracteriza por las transgresiones y transformaciones que el arte sufre en todos los ámbitos. La experimentación y el constante cambio se convierten en un estado natural, en el motor de su identidad. Las transgresiones suceden tanto a nivel estructural como a nivel estético en todas las disciplinas artísticas, son el eje de su forma, la expresión de una sociedad convulsa que antes de mitad de siglo ya había sido testigo de dos grandes guerras. La obsesión constante de la modernidad fue: innovar, innovar, innovar...

¹ MICELI, Sergio: *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Fundación Municipal de Cine, 1997, p. 10.

En la música, se producen una serie de búsquedas estéticas para enriquecer el lenguaje y la técnica que la constituye. Hay una necesidad interna de expresarse con elementos totalmente rompedores. Se incorporan a la tradición occidental que conocemos como “clásica”, componentes y herramientas de todo tipo y a todos los niveles: tímbricos, organológicos, estructurales, melódicos con escalas musicales de todo tipo, cuyas estructuras diversas, como por ejemplo, pentatónicas, modales, por tonos enteros, cromáticas, entre otras, tejen cada una de las partes que secundan la nueva música. Y éstas a su vez, dan lugar a procedimientos técnico-compositivos como la politonalidad, el dodecafonismo, la polimodalidad, la atonalidad, el aleatorismo... Según expresó Alex Ross:

[...] la música explotó en un pandemónium de revoluciones, contrarrevoluciones, teorías, polémicas, alianzas y escisiones dentro de las distintas facciones. El lenguaje de la música moderna se reinventó sobre una base casi anual: la composición dodecafónica dio paso al ‘serialismo total’, que dio paso a la música aleatoria, que dio paso a una música de timbres que flotaban libremente, que dio paso a *happenings* y *collages* neodadaístas, y así sucesivamente. Todo un revoltijo de información de la sociedad tardocapitalista desde el ruido más puro al silencio más puro².

Entonces la solfística tradicional ya no era suficiente para expresar el nivel de experimentación de la música, el papel pautado no podía soportar los movimientos internos que se estaban gestando, mientras germinaba la creación multidisciplinar donde las artes se abrazaban para plantear nuevas experiencias sensitivas de manera más explícita y provocativa que en el siglo anterior. La música a la pintura, la literatura a la música, y así surgen colaboraciones históricas como el ballet *Parade* que se estrenó en 1917 y donde participaron personalidades como Satie, Diaguilev, Picasso, Cocteau, Massine. Y es precisamente en este siglo, donde se consolida un nuevo lenguaje artístico que se edifica sobre universos múltiples: el cine. Para éste, la colaboración inter-artística ya no es una iniciativa sino una estructura básica de su esencia. Dado que en el siglo XX se potencian las colaboraciones inter-artísticas, el análisis puramente musical no es suficiente para apreciar y observar el hecho musical dentro de un contexto específico como es el cine, donde cambia el eje en torno al cual gira la concepción creativa, para definir la idiosincrasia de la música a través de su función, transformándose en un lenguaje que frecuentemente busca favorecer las imágenes con

² ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2009, p. 441.

un carácter más psicológico que estético en gran parte de los casos. En este campo, la funcionalidad de su rol puede más que cualquier otro aspecto.

En una amplia mayoría, la aplicación de la música, según el género al que pertenezca, siempre vendrá dada por un elemento preexistente, un espejo sobre el cual se construye su mensaje estético hasta establecer una estructura de comunicación. Esta relación entre música y dramaturgia es antigua. Las obras dramáticas siempre han incluido algún tipo de música. En las obras de Shakespeare el propio actor interpretaba canciones acompañándose por el laúd, siendo la música secundaria a la acción del relato y desempeñando un papel diferenciador para mantener la atención de la audiencia³.

Referirnos al cine, es referirnos a un fenómeno de masas, que muchas veces resulta un medio de transmisión de la música bastante eficaz, ya que cada día gana más espacios en nuestra sociedad. Desde su inicio ha atraído la atención de grandes compositores de la historia de la música: Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Paul Dukas, Georges Delerue, Dmitri Shostakovich, Aram Jachaturian o Serguéi Prokofiev, se han aventurado a participar en él. En España también han incursionado en sus filas figuras como Joaquín Turina, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Luis de Pablo, entre otros.

Así desde sus inicios, el cine ha contado con la música como herramienta para comunicar. Esta alianza radica en la esencia del arte sonoro. La música estaba en el inconsciente colectivo mucho antes de las grandes teorías griegas como la *música de las esferas*. Antes de que el hombre desarrollara la agricultura hace cerca de 10.000 años, ya se había acercado a la música. Testimonios como la flauta de hueso encontrada en Eslovenia con una antigüedad de 40.000 años demuestran esta inquietud. Su presencia en el ADN de la raza humana, indiscriminadamente, sin importar la cultura, la religión o la procedencia geográfica son una prueba fehaciente de la universalidad de la música. Desde el principio ha estado en la inspiración de la idea, en las capacidades básicas del ser humano.

³ BOURNE, Joyce: *Opera. Los grandes compositores y sus obras maestras*. Londres: Ed. Blume, 2009, p. 8.

Ante la longevidad de la música, tenemos al cine. Sus orígenes se remontan a los hermanos Lumière, que convirtieron la cámara fotográfica y el proyector en un solo aparato en 1895. Para ello se apoyaron en los trabajos de cinematografía realizados anteriormente por Anschütz, Reynaud y Edison. Desde entonces, la utilización de la música en el cine ha sido fundamental. A tal punto que las primeras imágenes del cine mudo fueron exhibidas con acompañamiento sonoro, casi siempre con un piano. De esta forma llevaban al espectador a través de espacios de música organizados, a un mayor nivel de compenetración con las imágenes. Alejandro Pachón Ramírez afirmó que “la función de la misma [música] sería combatir la contaminación de ruidos incontrolados procedentes del interior o del exterior, sustituyéndolos por un espacio sonoro organizado”⁴. Esta idea, propuesta por primera vez por Kurt London, más tarde fue perfeccionada por el compositor alemán Hanns Eisler (1898-1962), a partir de su experiencia con el dramaturgo Bertolt Brecht, y considerando que la música es más bien un elemento para apaciguar el terror que produce el silencio⁵.

En 1910 se obtiene un sistema de sincronización entre imagen y sonido, cuya base será la grabación de éste en un fonógrafo. Pero la baja calidad del sonido llevó a la industria cinematográfica a rechazarlo. Este intento de simultaneidad entre imagen y sonido, aunque resultó defectuoso, sirvió de base para mejorar el sonido más adelante. Ocho años más tarde, los alemanes inventan un sistema sonoro llamado Tri-Ergon que permite la grabación directa en el celuloide. Así, al finalizar la década de los veinte se producen las primeras experiencias con sonido propio, cuyo funcionamiento se logró mediante la inserción de una segunda banda óptica en el celuloide. Desde entonces, el nuevo cine sonoro generará una serie de corrientes teóricas acerca de la utilización del sonido dentro de la imagen.

El cine como arte que llega a las masas, contribuirá a difundir el trabajo de muchos compositores del ámbito académico. Debemos tener en cuenta que el cine desde sus inicios se perfila como una gran industria y que a partir de la creación de películas con sonido propio, se vuelve masivo, despertando el interés de compositores de toda índole y de todas partes del planeta. En Estados Unidos se produce lo que más tarde se

⁴ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992, p. 22.

⁵ LUIS TÉLLEZ, José: Curso *La música en el cine*, conferencia en Murcia: 2001.

llamará *sinfonismo americano* encabezado por Max Steiner, quizás el creador del primer prototipo del poema sinfónico cinematográfico⁶ basado en grandes grupos orquestales. Es el caso de uno de los trabajos más importantes de Max Steiner, con la película *Lo que el viento se llevó* (1939), que sirve como modelo de esta corriente compositiva. Además de Steiner, compositores como Franz Waxman, Alfred Newman, Bernard Herrmann o Leonard Bernstein, se involucran en esta estética.

Por otra parte, en el laboratorio europeo se plantean diversas plataformas que siguen más o menos una línea común. En Francia aparece el impresionismo audiovisual, encabezado por el director René Clair en cuyas películas participó el compositor George Auric, miembro del Grupo de los Seis. También compositores como Camille Saint Saëns, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Paul Dukas, o Georges Delerue formaron parte de esta escuela, en la que la música cinematográfica dentro de ambientes más intimistas, se plantea en pequeños grupos de instrumentos, es decir, música de cámara que no se inmiscuye del todo en la trama. Un concepto que se puede ilustrar con las *Gymnopédies* de Eric Satie, compuestas con la finalidad expresa de ser usadas como música incidental, de ambiente, o como lo llamaría el propio Satie en su escrito *Memorias de un amnésico* (1912): “Música de mobiliario”, refiriéndose a una música que pasase desapercibida. Idea que más tarde se convertiría en uno de los pilares del impresionismo audiovisual de la escuela francesa. Pero no sólo en Francia grandes figuras de la música académica participan en los comienzos del séptimo arte. En Inglaterra intervienen compositores de la talla de John Barry o Benjamín Britten, mientras en Rusia, prestigiosos directores de cine se preocupan de la relación entre música y cine, de su nueva funcionalidad y acuden a compositores como el propio Sergei Prokofiev.

En el resto de Europa, el apogeo del cine con su vertiente de inquietudes en torno a la imagen y la música, despertó la curiosidad de otros músicos. Entre los autores italianos cabe mencionar a los compositores Nino Rota o Ennio Morricone, quienes se inscriben dentro de una parte importante de la historia de la música cinematográfica. No todos los compositores mencionados anteriormente participaron directamente en el mundo del cine, algunos estuvieron vinculados al mundo del teatro considerando este

⁶ Un conjunto de temas para los personajes principales, supra-temas para la guerra, para momentos cumbres en la historia, y por último un tema eje que represente el film.

género dramático en su proximidad con la cinematografía. Si hasta el momento, se han citado principalmente autores del mundo académico, ha sido para mantener el propósito del enfoque de esta investigación, es decir, para mostrar las posibilidades de trabajo creativo que durante el siglo XX se le ofrecieron a la figura del compositor de este ámbito que acogió a personalidades musicales importantes de nuestro tiempo. Sin duda, existe un sinnúmero de sobresalientes compositores que se ha dedicado exclusivamente a la elaboración de partituras para la imagen desde el inicio del cine, que podríamos citar al azar como es el caso de John Williams, John Barry, Danny Elfman, Gabriel Yared, Howard Shore, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer, James Horner, y en el caso español José Nieto o Alberto Iglesias, entre tantos excelentes autores especializados en el ámbito audiovisual. Todos ellos, son herederos o protagonistas del proceso que el cine experimentó.

Tanto en el mundo del *cine de autor* como en el del *cine comercial* internacional, entroncan atractivas parejas de compositor y director que veremos desfilar a la largo de la historiografía del cine, tales como Zbigniew Preisner y Krzysztof Kieślowski, Toru Takemitsu y Hiroshi Teshigahara, Nino Rota y Federico Fellini, Bernard Herrmann y Alfred Hitchcock, Maurice Jarre y David Lean, Franklin James Schaffner y Jerry Goldsmith, Sergéi Prokofiev y Sergéi Eisenstein, Claude Chabrol y Pierre Jansen, Blake Edwards y Henry Mancini entre tantos ejemplos de colaboraciones célebres.

Evidentemente, el cine no es una cuestión de dos y reducir el análisis global de la película a dos miembros del multi-universo fílmico, solo nos lleva a valoraciones parciales, tal como opina Michel Chion bautizando a los tándem utilizando el término *tête-à-tête*⁷:

[...] el director y el compositor, que tanto gusta a los historiadores de música en el cine [...] trivializa particularmente la cuestión, y reduce el filme a la historia de un cara-a-cara, de comprensión o incomprensión, de sumisión o de conflicto. El compositor [...] no está ahí para complacer a nadie ni para realizar servilmente una idea todopoderosa nacida del cerebro de otro. Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluido el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado, sino que tiene una vida propia y tiende hacia un objetivo. El más preparado y preconcebido de los filmes implica, con la música, aspectos capaces de hacerle bascular hacia otra

⁷ El término en francés se traduce como *cabeza a cabeza*.

dimensión [...]. La idea del *tándem*, que alude a dos coautores, también es un poco abusiva: ¿acaso no hay otros individuos en el filme, como el guionista, el productor, los actores, los montadores, etc.? Por suerte, en realidad la historia es muchos más compleja, y concede cierto margen a los movimiento colectivos, así como a algunas decisiones individuales, al voluntarismo y al azar, a la conciencia y al inconsciente⁸.

En la línea de Chion, hay que decir que ese proceso donde las ideas van de ida y vuelta, donde director y compositor (en el caso de los artistas seleccionados) tras un trabajo de intercambio de conceptos y percepciones, definen un carácter que el compositor plasma musicalmente en el mundo etéreo y abstracto de la música. Es en honor a este trabajo, y sin despreciar las aportaciones de un equipo multidisciplinar y siendo conscientes de que un texto cinematográfico es el resultado del trabajo en equipo, como en música, el repertorio sinfónico refleja la suma de los talentos de cada uno de los intérpretes de la orquesta y de una brillante dirección, que nos permitimos el planteamiento de *tándem tête-à-tête* y su posterior uso renombrando un apartado de la tesis, en cuanto se refiere a un proceso de interactuación entre estos dos roles (director y compositor) en el contexto de los *nuevos cines* de los años '60 y '70 mientras las vanguardias musicales se abrían paso en el panorama artístico, donde a menudo funcionaba la figura del *autor-director*. De modo que es precisamente en este contexto donde la colaboración artística entre música y cine cobra importancia desde el punto de vista del proceso creativo, musicológico y psicomusical.

La pregunta es ¿cuál es el resultado del proceso que surge del encuentro y negociación de dos mentes creativas pertenecientes a disciplinas artísticas diferentes en un contexto geográfico –España–, temporal –segunda mitad del siglo XX–, social y cultural donde se estaba revisando la concepción, la forma y el lenguaje tanto del cine como de la música? El momento histórico es vital para encontrarnos a artistas con una gran formación humanística y con una profunda reflexión sobre el hecho creativo, replanteado desde el punto de vista artístico sin la presión de la industria del entretenimiento que luego ha copado gran parte de los lenguajes creativos, no siempre para desmerecerlos, pero en muchos casos sí para condicionarlos. Basilio Martín Patino expresa claramente el vértigo intrínseco que el cine lleva consigo en un universo de múltiples disciplinas:

⁸ CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 303-304.

No he logrado saber nunca qué sea esa materia que llamamos cine, conjunto último de diversos recursos creativos, utilizados sobre soporte de celuloide con el objeto de que su fluir combinado de imágenes y sonidos nos traslade a otro mundo de sentimientos. Su clave sigue estando en ese mecanismo desencadenante de sensaciones y fuerza surreal que Proust simplificara expresivamente en la presencia de una magdalena. Sólo que esta nueva dimensión sugerida hace de unas formas cinematográficas resultantes de amañar la grabación de vistas mediante el montaje, y tras este proceso ir dándole ritmo, añadiéndole efectos, y, sobre todo enriqueciendo su orbe de ruidos y silencios, moldeando su volumen último a base de relieve musical. He reflexionado algo sobre ello, especialmente interesado en experimentar expresiones que calen en la sensibilidad del espectador más allá del simple entretenimiento anecdótico. El cine se hace arte en tanto en cuanto la totalidad de sus signos nos impacta y se nos filtra armónicamente por los sentidos. Su multiplicidad sensorial se nos mezcla y disuelve en el cerebro, para convertirse en una experiencia que nos crece dentro y nos prolonga en términos de sueño, con su diferente recreación de la realidad. Una película puede existir como proyecto en la mente del realizador que la inventa y habrá de organizarla, pero no puede llegar a ser realidad sin la aportación creativa y compenetrada del compositor que construye su mundo sonoro, como no podría serlo sin los actores que la encarnan o el fotógrafo que la ilumina. Y cuando el realizador, como es mi caso, es consciente de sus carencias, su valoración del caudal artístico que toma de los demás para instrumentalizarlo y vampirizarlo a su conveniencia, justifica una admiración como la que siento hacia Carmelo⁹.

De manera que en una España bajo un régimen dictatorial consecuencia de una guerra civil, donde la censura se convierte en una de las barreras culturales más importantes, surgen tanto en el mundo del cine, como en el de la música, dos corrientes que en torno a los años cincuenta iniciarán su recorrido. Aparece lo que se llamó *Nuevo Cine Español* en consonancia con otras corrientes internacionales como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, que a su vez planteaban nuevas propuestas y enfoques de las historias que se estaban contando a través del cine. En paralelo, a finales de esa misma década, se funda el grupo *Nueva Música* con la intención de crear una plataforma para difundir no solo las nuevas estéticas que están surgiendo en el panorama musical internacional, sino también las propuestas compositivas de un grupo de jóvenes españoles compuesto, por iconos como Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo o Cristóbal Halffter, entre otros. Todos ellos actores protagonistas en la creación-difusión de las nuevas tendencias dentro del panorama español y autores, por diversas razones, de bandas sonoras en un mundo que estaba gestando sus códigos en medio de una censura implacable a la que pocos lenguajes

⁹ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, p. 129.

lograban sobrevivir. Tal es el caso de la música instrumental. En definitiva, una estética tan compleja para el público como la de la música de vanguardia, llega a España en esos años por su contexto histórico y se introduce en un ámbito tan importante como el cine, un arte que convoca masas. La muestra seleccionada para el análisis de los largometrajes es:

CARLOS SAURA Y LUIS DE PABLO

La caza (1965)

Peppermint Frappé (1967)

La madriguera (1969)

El jardín de las delicias (1970)

Ana y los lobos (1973)

MARIO CAMUS Y ANTÓN GARCÍA ABRIL

La leyenda del alcalde de Zalamea (1973)

Los pájaros de Baden-Baden (1975)

La Colmena (1982)

Los santos inocentes (1984)

BASILIO MARTÍN PATINO Y CARMELO BERNAOLA

Nueve cartas a Berta (1967)

Del amor y otras soledades (1969)

Los paraísos perdidos (1985)

ESTRUCTURA

La estructura que hemos planteado para articular esta investigación se compone de los siguientes capítulos y secciones:

- INTRODUCCIÓN: Aspectos metodológicos

En esta sección se abordan todos los aspectos metodológicos de la investigación: *justificación, hipótesis, objetivos, metodología, limitaciones y dificultades, estado de la cuestión, fuentes.*

- CAPÍTULO I: El papel de la vanguardia musical en el *nuevo cine español* a través de sus protagonistas.

Este apartado a su vez está articulado por dos secciones que comprenden el *Contexto histórico* y *Plataformas: El grupo Nueva Música a las puertas de la pantalla grande* donde se hace un breve repaso historiográfico de las condiciones que embargaban tanto a directores como a compositores de la generación nacida en torno a 1930, de las películas en las que los jóvenes músicos participaron y de la filmografía de los tres directores seleccionados: Carlos Saura, Mario Camus y Basilio Martín Patino.

- CAPÍTULO II: Música y comunicación. Análisis de los procesos musicales en el audiovisual, paralelismos y paradojas.

En este capítulo se plantea una reflexión sobre el poder de la música como transmisor de información simbólica y herramienta de manipulación perceptiva dentro del cine y se desarrolla un modelo de análisis multidisciplinar con herramientas proporcionadas por la semiótica, la musicología, la antropología y la psicología de la música, la musicología cognitiva, la neurociencia, la musicoterapia, las funciones narrativas cinematográficas y la música. Las secciones que componen el capítulo son *Criterios analíticos en el proceso audiovisual*, *Antecedentes*, *Funciones narratológicas de la música cinematográfica* y *Coda cinematográfica*. Cada una de esas secciones está subdividida en subsecciones.

- CAPÍTULO III: Análisis audio-visual

Compuesto por el análisis de la muestra de películas seleccionadas de cada una de las parejas artísticas. Este capítulo se subdivide en tres grandes apartados:

- *Luis de Pablo y Carlos Saura: un proceso y cinco películas*: donde se analizan las películas *La caza*, *Peppermint Frappé*, *La madriguera*, *El jardín de las delicias* y *Ana y los lobos*.
- *Antón García Abril y Mario Camus: de la literatura al cine, del cine a la música*: donde se analizan *La leyenda del alcalde de Zalamea*, *Los pájaros de Baden-Baden*, *La colmena* y *Los santos inocentes*
- *Carmelo Bernaola y Basilio Martín Patino: preguntas sobre certidumbres sospechosas*: donde se analizan *Nueve cartas a Berta*, *Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos*.

-

Cada una de estas secciones a su vez está articulada en subsecciones que incluyen una introducción titulada *Tête-à-tête* donde se hace una panorámica breve de la relación entre compositor y director que incluye el catálogo filmográfico de cada compositor.

- CONCLUSIONES GENERALES
- BIBLIOGRAFÍA
- ANEXOS: que incluyen el catálogo de películas de compositores ordenados por director y por año; y la transcripción completa de las entrevistas realizadas a los compositores Luis de Pablo y Antón García Abril.

JUSTIFICACIÓN

Si bien existen trabajos que abordan el análisis de la música cinematográfica, no existen abundantes investigaciones que se enfoquen desde una perspectiva multidisciplinar en torno a la música, nutriéndose de herramientas provenientes del abanico que proponemos en este estudio, donde fundamentalmente destacamos la importancia de la percepción en el proceso de comunicación entre el objeto cinematográfico y el sujeto receptor, y de cómo ésta puede determinar el universo creativo basado o no, en códigos culturales preestablecidos. Dada la afinidad que la música tiene con el ser humano y la complejidad del proceso de percepción en el que participan variables culturales, sociales, geográficas, estéticas y biológicas como determinantes del hecho sonoro dentro del universo fílmico, proponemos un análisis que integre herramientas de los ámbitos científicos que aborden estas variables. Esto es: semiótica, musicología, antropología y psicología de la música, musicología cognitiva, neurociencia, musicoterapia, funciones narrativas cinematográficas y música.

Debido a la importancia histórica de los acontecimientos artísticos sucedidos a partir de mediados del siglo XX cuando en España se experimenta una regeneración de diversos lenguajes artísticos, donde se planteaban nuevas estéticas, formas y escuelas creativas, se ha seleccionado para aplicar dicho análisis multidisciplinar, las

colaboraciones realizadas en el ámbito cinematográfico entre importantes directores y compositores del momento. Por esta razón se elige la generación de autores nacidos en torno a 1930, pues son los protagonistas y abanderados del camino hacia los *nuevos* lenguajes que dieron origen a movimientos como el *Nuevo Cine Español* y a diversos grupos de difusión y creación en torno a la música de vanguardia como fue el caso del grupo *Nueva Música*.

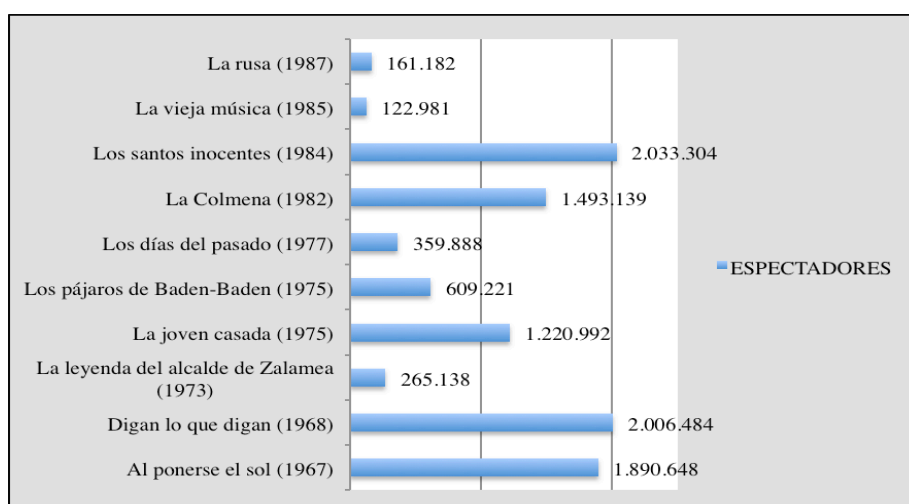
De forma que además de plantear un análisis multidisciplinar teniendo en cuenta la pluralidad estética de la música cinematográfica, la investigación muestra cómo este grupo de compositores con una amplia formación musical y humanística se incorpora al cine, cómo participa de él, qué le supone, cómo trabaja cada uno de ellos, en qué condiciones, qué dificultades encuentran o en qué películas participan. En paralelo, se aborda la concepción creativa de los directores con los que trabajan estos compositores para de esta manera, tejer una panorámica del trabajo conjunto de estos seis autores seleccionados, representantes de su generación. Esta panorámica incluye a los compositores con mayor número de colaboraciones dentro del cine en relación a sus compañeros de generación: Luis de Pablo, Antón García Abril y Carmelo Bernaola, y a los directores más destacados del movimiento de los *nuevos cines*: Carlos Saura, Mario Camus y Basilio Martín Patino.

Tal como señalan Kathleen M. Vernon y, Cliff Eisen¹⁰, estudiar los directores y compositores españoles más sobresalientes en el panorama internacional tiene como principal objetivo, la comprensión del significado de directores/compositores icono de la cultura española facilitando su comprensión en el exterior de la Península. El estudio de las películas españolas en el contexto del cinema europeo en torno a las figuras de Saura, Camus y Patino, contribuye a la comprensión del cine español mostrando qué expresiones de temas “universales” y de temas específicos abordan a lo largo de tres décadas, y qué parte de la música cinematográfica desempeña o no un papel determinante en la expresión narrativa y simbólica de cada película. A su vez, se aborda una faceta distinta de compositores dedicados fundamentalmente a la música de concierto, con una amplia formación académica.

¹⁰ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: “Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar”. *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2006, pp. 41-59.

Las selección de películas abarca el periodo entre 1965 y 1985, y está definida por las colaboraciones concretas entre Luis de Pablo y Carlos Saura, Antón García Abril y Mario Camus, y Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola. La mayor parte de ellas concebidas durante la dictadura de Francisco Franco cuando el cine oscilaba entre la modernización tentativa y la reacción represiva del régimen, engloba las cinco producciones de Carlos Saura, dos de los cuatro filmes de Mario Camus y dos de los tres filmes de Basilio Martín Patino. Al periodo donde se inicia la Transición Española se corresponden dos largometrajes de Mario Camus y uno de Basilio Martín Patino.

El repertorio fílmico seleccionado abarca tanto la totalidad de colaboraciones de Carlos Saura y Luis de Pablo, como la de Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola. En el caso de Mario Camus y Antón García Abril y dada la amplitud numérica del catálogo conjunto cuya lista de colaboraciones (además de varias series televisivas), incluye diez largometrajes, hemos reducido la muestra a aquellos filmes relacionados con la literatura, enmarcados en el periodo entre 1965 y 1985, con los que el compositor ha expresado sentirse más satisfecho y que tuvieron mayor repercusión en taquilla sobrepasando los 200.000 espectadores, teniendo en cuenta las políticas estatales que impulsaron la producción cinematográfica de obras literarias españolas para su mayor difusión. Gráficamente podemos ilustrar la relación de películas Camus y García Abril de la siguiente manera¹¹:



Gráfica 1. Número de espectadores por película en el binomio Mario Camus y Antón García Abril

¹¹ Datos extraídos de la base de datos de Películas Calificadas de la Filmoteca Nacional. En <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 10 de septiembre de 2015).

Una vez expuestos los criterios, la selección de películas se reduce a:

- *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973)
- *Los pájaros de Baden-Baden* (1975)
- *La Colmena* (1982)
- *Los santos inocentes* (1984)

La totalidad de películas que conforman la muestra de los tres cineastas, están relacionadas con la literatura ya sea porque el argumento está basado en un texto literario como son las películas de Mario Camus, porque la articulación está impregnada de fórmulas literarias como es el caso de Basilio Martín Patino, o haciendo alusión en el guión a obras importantes de la literatura que incluso son recitados en escena (Miguel Hernández, Baltasar Gracián, Calderón de la Barca, Pío Baroja, Jack London, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Luis de Góngora, José de Espronceda, Claudio Rodríguez, etc.). Textos fílmicos que mantienen una estrecha relación con obras literarias de grandes escritores, reafirmando su posición artística dentro de un panorama donde a veces se debatían por un lado el entretenimiento y lo comercial, y por otro, lo artístico y reflexivo. Mientras las políticas estatales promocionaban proyectos relacionados con la literatura española. La temática de filmes se mueve entre los demonios de la trágica historia nacional, las angustias de una burguesía urbana moderna y los conflictos internos de personajes estilizados y reflexivos.

Esta investigación aporta un catálogo completo y revisado de la filmografía de Luis de Pablo, ya que cuando se inició este trabajo, los documentos que hacían referencias a sus datos biográficos como los escritos de José García del Busto, Piet de Volder, Tomás Marco o César Rendueles, reflejaban de manera parcial esta actividad del compositor. Con este estudio pretendemos promover la ampliación del conocimiento historiográfico en el ámbito musical y cinematográfico español.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En el proceso de diseño y realización de esta investigación se han tenido en cuenta una hipótesis de trabajo y se pretenden alcanzar los objetivos, generales y específicos, que se señalan a continuación.

HIPÓTESIS

La música cinematográfica creada por compositores de la denominada Generación del 51 para películas y directores protagonistas del *Nuevo Cine Español* es susceptible de ser analizada a través de un modelo multidisciplinar basado en herramientas proporcionadas por la semiótica, la musicología, la antropología, la psicología de la música, la musicología cognitiva, la neurociencia, la musicoterapia, las funciones narrativas cinematográficas y la música.

OBJETIVOS

Objetivos Generales

- Desarrollar un modelo de análisis multidisciplinar para el estudio de la música cinematográfica de los compositores de la denominada Generación del 51 en relación al *cine de autor* de directores partícipes del *Nuevo Cine Español* entre las décadas de 1960 y 1980.
- Determinar la funcionalidad de la música en interacción con la imagen tomando en cuenta la trayectoria, pensamiento y estética de director y compositor.

Objetivos Específicos

1. Establecer cómo el *Nuevo Cine Español* fue una plataforma de experimentación y difusión para los compositores de la denominada Generación del 51.
2. Valorar la eficacia de la música como herramienta de manipulación perceptiva y emocional dentro de la narrativa audiovisual de las películas seleccionadas.
3. Comprobar el impacto estético del lenguaje musical en la narrativa fílmica del cine de autor de los compositores y directores seleccionados, analizando el lenguaje estético que se aplica en cada filme.

4. Identificar la existencia de clichés musicales de compositores con lenguaje vanguardista dentro del cine de autor.
5. Analizar los factores que condicionan la música de cada contexto audiovisual y las variantes de cada proceso creativo, si se deben a elementos exógenos o internos.

0.2. UNA METODOLOGÍA PARA LA PERCEPCIÓN. MÚSICA Y CINE: SALVANDO LAS DISTANCIAS

METODOLOGÍA

Debido a las diferentes necesidades de cada una de las partes que articulan el trabajo, para el desarrollo de la presente investigación se utilizaron diversas metodologías. A la muestra elegida para el análisis (compositores, directores y películas), fue aplicada una metodología fundamentalmente historicista que se apoyó en procedimientos de tipo humanista (entrevistas de tipo cualitativo) y positivistas (aportación de datos extraídos de fichas técnicas, revisión de catálogos, etc.). Posteriormente mediante una metodología analítica, se realizó la evaluación de las fuentes fílmicas, consideradas en este estudio el final de una cadena donde se reflejan los resultados del proceso planteado desde una visión descriptiva que abarca en un orden de mayor a menor: el contexto geográfico español, el contexto histórico de mediados del siglo XX, contexto generacional (autores nacidos en torno a 1930), ámbito ocupacional (cine y música) y finalmente experimental (colaboraciones en las doce películas seleccionadas).

De modo que una vez definidas las fuentes fílmicas, se plantea un método analítico multidisciplinar desde un enfoque cualitativo que responda a dos cuestiones: ¿Existen fórmulas universales en el lenguaje musical aplicado a la imagen que tengan una repercusión en la percepción del sujeto receptor? Y si esto es afirmativo, ¿cuál es la procedencia de estas fórmulas? Así, se estableció un orden en los procedimientos:

Localización de las fuentes documentales: primera etapa. Luis de Pablo como punto de partida para el desarrollo de la investigación.

Mediante el método de investigación bibliográfico, fue posible precisar la importancia de un miembro de la denominada Generación del 51 con una abundante filmografía, pero con pocos estudios realizados al respecto: Luis de Pablo, el tercero del grupo de compositores integrado por los miembros del grupo Nueva Música¹² con más música escrita para cine en el periodo objeto de estudio entre 1965 a 1985. Se realizó la búsqueda y localización de su producción musical cinematográfica para contrastar los catálogos parciales hallados en las fuentes bibliográficas y para posteriormente completar dicho catálogo. Para ello nos documentamos acudiendo a distintas instituciones que incluyen la Hemeroteca Municipal de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), el testimonio del propio compositor durante la entrevista que le realizamos y en los posteriores cursos a los que asistimos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

Una vez recogida la información que constaba en cada una de las instituciones, se compararon los datos con la información reflejada en los ficheros informatizados de la Biblioteca del Instituto de Filmografía, y más tarde, con “recortes” de publicaciones periódicas de diferente índole, artículos sobre crítica cinematográfica que vieron la luz en diferentes periódicos españoles que se guardan en la propia Biblioteca. Muchos de estos recortes, no contienen todos los datos que permitan identificarlos completamente tanto en lo concerniente a procedencia, datación o autoría, pues en ocasiones no se conoce en que órgano de prensa fue publicado, fecha o autor al que pertenecen. Javier Herrera, director de la Biblioteca del Instituto de Filmografía, fue una pieza clave al facilitarnos el acceso al material hemerográfico.

Terminada la búsqueda y comprobación de la producción audiovisual del compositor, se elaboró un catálogo que incluye largometrajes y cortometrajes, y se

¹² Según la información recabada de la base de datos de la Filmoteca Nacional, el orden de mayor a menor obra producida para audiovisuales en términos cuantitativos de los compositores del grupo Nueva Música es: Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis De Pablo, Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, seguidos con proyectos puntuales de Ramón Barce, Fernando Ember, Enrique Franco y Manuel Carra,

valoró la realización de una división en tres etapas del repertorio filmográfico del compositor.

Documentación historiográfica: definición del perfil de músico-cinematográfico

A continuación se realizó una búsqueda en la base de datos de la Filmoteca Nacional de cada uno de los compositores pertenecientes a la denominada Generación del 51, extrayéndose un posible listado de películas donde cada uno de ellos había colaborado, puesto que en la mayor parte de los casos, las participaciones en proyectos fílmicos no se reflejan en los catálogos de los compositores. En este proceso se encontraron errores u omisiones, que dificultó la recogida de la información; como consecuencia de ello se contrastó con otras bases de datos como Internet Movie Database (IMDb) –base de datos de películas en Internet–. Se extrajeron fichas técnicas de cada una de las películas y se procedió a su confrontación en las bases de datos de la Filmoteca Nacional, IMDb y FilmAffinity.

Una vez elaborado el listado, se comparó con la lista de las obras completas registradas en la SGAE que fue facilitada por el ICCMU. El análisis del catálogo y tras una discriminación cuidadosa y clasificación de los rasgos característicos del repertorio, se sustrajeron aquellas obras que constaban como música incidental y se procedió a una nueva comprobación de la información. Con estas referencias se procedió a elaborar el Capítulo I donde se reflejan los datos y la historiografía de las relaciones entre los sujetos de ambas disciplinas artísticas: cine y música.

Selección sistemática mediante un método de análisis comparativo de los datos

Tras el análisis de los catálogos reconstruidos de los compositores de esta generación, se detectaron colaboraciones de varios compositores con directores protagonistas del importante movimiento del *Nuevo Cine Español*. De esta forma, se procedió a determinar el interés por analizar *procesos creativos* y se determinó la necesidad de estudiar las colaboraciones estables entre dos sujetos que compartieran varios textos fílmicos, de forma que se pudiera establecer un *proceso* como tal. Es por ello que se decidió plantear colaboraciones en *tándems*.

Localización de las fuentes fílmicas: segunda etapa

Esta etapa tuvo como eje central la búsqueda de las películas seleccionadas cuya dificultad fundamental radicó en el difícil acceso a éstas debido al periodo elegido (1965-1985). En la Filmoteca Nacional, el tuvimos a Ángel Campillo como principal colaborador, pues nos facilitó varios largometrajes. También se encontró material fílmico en la Facultad de Filología A, en la Colección Elías Querejeta, en las Bibliotecas de la Facultad de Ciencias de la Información y de la Facultad de Matemáticas de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Algunas de las películas fueron compradas por internet a pequeñas tiendas de segunda mano localizadas a través de Iberlibro¹³ y Amazon¹⁴ en Alemania e Inglaterra.

Trabajo de campo: primera parte, recogida de datos a través de entrevistas

Basándonos en un modelo cualitativo, se realizó un trabajo de campo de recogida de datos. El procedimiento utilizado para ello fueron las entrevistas a los compositores Luis de Pablo y Antón García Abril en sus respectivos domicilios. Se intentó localizar a la viuda de Carmelo Bernaola, sin éxito alguno.

Localización de las fuentes escritas: tercera etapa

La recopilación de partituras fue el proceso más complejo y no arrojó ningún resultado. Se intentó acceder a las partituras, primero a través de los compositores Luis de Pablo y Antón García Abril quienes negaron tener acceso a ellas. A continuación acudimos al Archivo Histórico Foral de Bizkaia que actualmente posee el fondo *Carmelo Bernaola*. Tras examinar sus archivos no se encontraron las partituras de las películas solicitadas. Además se realizó una búsqueda en el catálogo online ERESBIL (Archivo Vasco de Música), se acudió a la Biblioteca Nacional, a la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid y a la SGAE. En ninguno de los casos se obtuvieron partituras, las búsquedas siempre fueron negativas. Finalmente se acudió a la productora

¹³ http://www.iberlibro.com/?cm_mmc=ggl_-ES-Branded_GOOGLE_ES_-Branded+Typos_-_iberlibro&gclid=CILXr6yJ_8cCFRW3Gwod0ZcK7Q (última consulta el 15 de septiembre de 2015).

¹⁴ http://www.amazon.es/?tag=hydesnav-21&hvadid=24483849088&hvpos=1t1&hvexid=&hvnetw=g&hvrnd=3036481121926712250&hvpone=&hvtwo=&hvqmt=e&hvdev=c&ref=pd_sl_781oit2196_e (última consulta el 15 de septiembre de 2015).

Elías Querejeta donde el realizador Primitivo Álvaro aseguró que las partituras difícilmente podrían ser conservadas por esta institución dada la idiosincrasia con la que se trabajaba en el periodo al que pertenecen las películas. Nos explicó que normalmente esas partituras se destruían con otros materiales al finalizar el rodaje de la película.

Grupos de trabajo-discusión y formación

Dada la premisa de la *percepción* como determinante en el universo creativo del audiovisual, se establecieron a través de un modelo cualitativo, grupos de trabajo con profesionales pertenecientes a diversas disciplinas y ámbitos profesionales para revisar el proceso perceptivo desde múltiples ópticas. Se recogieron datos y conclusiones en un procedimiento subjetivo, dada la naturaleza cualitativa del evento y se elaboró un método de análisis que se nutrió de profesionales de la medicina (especialidad neurología y medicina familiar y comunitaria), la musicoterapia, la antropología, la musicología cognitiva, la ambientación musical y el marketing, la neurociencia, el cine y la música, entre los más sobresalientes.

A partir de entonces, se detectó la necesidad de complementar los datos recogidos de experiencias individuales en ámbitos profesionales diversos para construir un enfoque analítico multidisciplinar aplicable a la realidad. De manera que fue necesaria la formación específica en cursos especializados. La formación se realizó en torno a los siguientes bloques temáticos: *Música contemporánea. Análisis de Iniciativas y de Passio* impartido por Luis de Pablo; Curso de *Historia del Cine y Música y cine: armonías ocultas en la imagen* impartido por Fernando Carmena; *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance* impartido por Rubén López Cano; *Técnicas de composición de música para cine* impartido por Alex Conrado; *Música y cine, lenguaje musivisual* impartido por Alejandro Román y finalmente *La historia de la música en el cine* impartido por Víctor Pliego de Andrés; *Música en el cine* dictado por José Luís Téllez y José Nieto.

Este proceso favoreció el desarrollo de un modelo analítico y posibilitó mayores herramientas para la realización del trabajo de campo. Tras la recogida de datos y la investigación bibliográfica en las diferentes líneas multidisciplinarias que se detectaron en los grupos de trabajo y discusión, mediante un método de análisis, se evaluó la

información de los grupos de trabajo y de los cursos de formación y se procedió a la redacción del Segundo Capítulo.

Modelo analítico

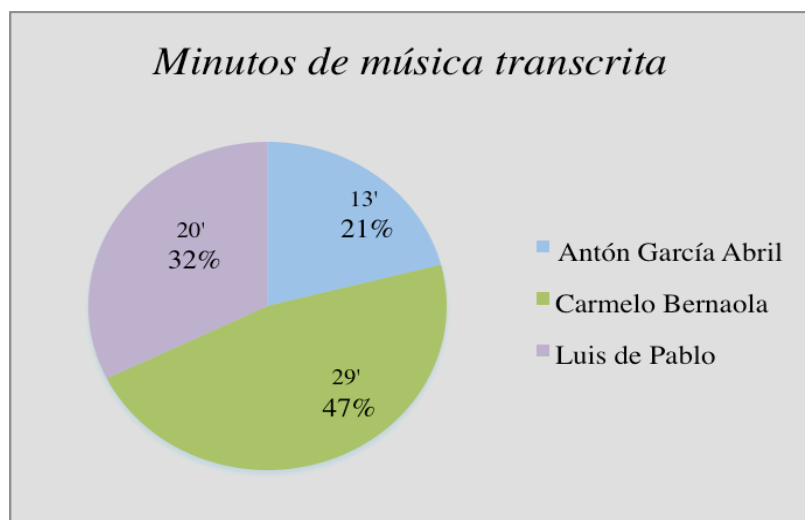
Una vez elaborado el marco teórico del método de análisis, se realizó un repetido visionado de cada uno de los filmes para apuntar los elementos destacados y a partir de éstos elaborar, mediante un proceso deductivo que va de la estructura general a los rasgos melódicos más pequeños, un cuadro de relaciones funcionales y narrativas, número de intervenciones, descripción de las secuencias en las que la música se aplica, tiempo de cada intervención, tiempo total de elementos musicales en el filme, movimiento de cámara, secuencias con música, diálogos y todo lo que pudiera significar un elemento importante para la banda sonora en cada escena.

Se extrajeron mediante grabación en mp3 cada uno de los segmentos donde intervienen elementos musicales de las películas para realizar, en términos de Michel Chion, una *escucha reducida* que se produce dentro del proceso *acusmático*, para aportar más información y facilitar la técnica comparativa. A partir de este procedimiento, se clasificaron los segmentos musicales y se elaboraron cuadros gráficos donde se reflejan motivos principales, variaciones de los motivos, *leitmotifs*, y descripción de las escenas acompañadas de elementos musicales, construyendo así, un cuadro global de las relaciones funcionales de la música en el audiovisual que explica gráficamente y de forma sencilla las disposiciones de la música en relación con la imagen.

Transcripciones musicales

A partir de estas grabaciones y dado el fracaso en la búsqueda de partituras originales de las bandas sonoras, se procedió a la transcripción musical de los motivos más importantes de las películas tras haberlos identificado en la *escucha reducida* y situado en el gráfico general de relaciones funcionales del filme. En total se transcribieron 96 fragmentos musicales de las doce películas seleccionadas, que suman un tiempo total de 1:24:00 de música. Este procedimiento se llevó a cabo durante nueve meses de trabajo, teniendo en cuenta la dificultad de muchos fragmentos con un

lenguaje disonante y atonal enmarcados dentro de las estéticas vanguardistas, la poca calidad de los audios extraídos y la convivencia de la música con diálogos y sonidos de la banda sonora que complejizaban la labor de extracción de los elementos musicales.



Gráfica 2

El análisis se vio respaldado por las transcripciones musicales, en tanto éstas son una interpretación de los audios extraídos constituyéndose como un soporte gráfico para concederle un marco descriptivo a los sonidos musicales que suceden en pantalla. Sin embargo, somos conscientes de que no son las partituras originales o autógrafas de cada uno de los compositores y que la grafía puede variar en función de la interpretación rítmica, de compás, figurativa, armónica o tímbrica de cada transcripción. Razón por la cual la mayor parte de los apuntes musicales que se efectúan a partir de las transcripciones, se realizan desde el punto de vista funcional más que desde el estructural interno de las mismas. Así, el acercamiento inicial al análisis es principalmente técnico/descriptivo, primer eslabón para conocer el contenido, significado y comportamiento del texto musical en el audiovisual.

Estructura del modelo analítico

Una vez recogidos todos los datos, se elaboró una estructura para el análisis de los filmes donde además se adjuntaban datos cuantitativos de la música en relación con la película para establecer patrones estéticos relacionados con el género cinematográfico, articulando esta sección con la siguiente estructura:

- 1. *Ficha técnica y artística*
- 2. *Sinopsis*
- 3. *El universo del filme*
- 4. *Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen*
 - *Descomposición de la banda sonora en bloques musicales*
 - *Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas*



Gráfica 3. Fuentes del análisis multidisciplinar aplicado a la muestra de películas

A continuación se llevó a cabo la redacción del Capítulo III con el análisis audiovisual aplicando el modelo de análisis desarrollado en el segundo capítulo con herramientas provenientes, tal como ha sido señalado anteriormente, de la semiótica, la musicología, la antropología y la psicología de la música, la musicología cognitiva, la neurociencia, la musicoterapia, las funciones narrativas cinematográficas y la música.

DIFICULTADES Y LIMITACIONES

Los inconvenientes más sobresalientes para el desarrollo de esta investigación, suelen repetirse en aquellas investigaciones que se adentran en el examen de aspectos relacionados con la banda sonora, especialmente si esta pertenece a las primeras décadas del cine sonoro. Destacamos las siguientes:

- La dificultad para acceder a las fuentes primarias, es decir, a las películas. Ya que la muestra de películas ronda el periodo entre 1965 y 1985, una época donde muchos materiales no se conservaban o no se reeditaban para su difusión fuera del ámbito de la pantalla grande. Aunque Televisión Española ha reeditado algunas colecciones donde incluía algunos de los títulos de nuestra investigación, dichas reediciones se han publicado con un número limitado de ejemplares a los que se puede acceder únicamente a través de bibliotecas universitarias, estatales o de instituciones como la Filmoteca Nacional o el Instituto Cervantes.
- La desaparición de las partituras, algo muy frecuente en las producciones españolas anteriores a los años setenta y ochenta. No todos los productores le daban la misma importancia a conservar estos documentos como nos aseguró el realizador Primitivo Álvaro en la productora Elías Querejeta. Los compositores tampoco se preocuparon de guardar una copia localizada de las mismas. Antón García Abril durante la entrevista reconoció tener en su poder algunas de las partituras escritas para cine extraviadas en su archivo personal a las que finalmente no pudimos acceder dada la amplitud del archivo y la ausencia de catalogación del mismo. Por otro lado, la Propiedad Intelectual que vela por este tipo de documentos, no conserva ninguna copia de dichas partituras. Debido a esto hallamos artículos como el de Lluís i Falcó donde señala esta problemática frecuente de la música cinematográfica en lo que el autor titula: “¡Las partituras! ¿Dónde están las partituras?”¹⁵. Otros compositores como Rodolfo Halffter llegaron a reconocer haber enterrado sus partituras destruyéndolas una vez finalizado el rodaje¹⁶.
- La falta de sistematización del análisis musical dentro de la cinematografía.
- La falta de datos que algunas de las películas de este periodo presentan en relación a las canciones y piezas preexistentes utilizadas en su banda sonora.

¹⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 145-146.

¹⁶ *Ibidem*, p. 153.

Por otra parte, las limitaciones a las que se enfrenta este estudio y que pueden ser abordadas en un futuro son fundamentalmente:

- Abarcar el análisis de textos fílmicos de otros miembros de la Generación del 51, para construir una panorámica más amplia tanto de las vanguardias musicales en los *nuevos cines* como la comprensión de éstos en un universo multidisciplinar. Casos como el de Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Xavier Berenguel, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Enrique Franco, Josep María Mestres-Quadreny o Manuel Moreno-Buendía requerirían una investigación más profunda.
- No contar con el testimonio directo de algunos de los protagonistas ya sea porque el acceso a los mismos es complejo, porque su residencia radica fuera de España o porque han fallecido.

0.3. UNA MIRADA ALREDEDOR

FUENTES

Para la realización de esta investigación se ha necesitado recurrir a fuentes de todo tipo que comprenden:

1. Fuentes primarias: doce textos audiovisuales ya citados.
2. Fuentes testimoniales: entrevistas a los compositores.
3. Fuentes institucionales
4. Fuentes documentales que detallaremos a continuación

Fuentes fílmicas

Las fuentes fílmicas comprenden las películas en sí. La información que se haya podido obtener de toda la filmografía en general ayudará a establecer una historiografía del trayecto fílmico-musical del cual se parte para escoger la muestra para analizar. En nuestro caso, doce fuentes primarias:

- *La caza* (1965)
- *Peppermint Frappé* (1967)
- *La madriguera* (1969)
- *El jardín de las delicias* (1970)
- *Ana y los lobos* (1973)
- *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973)
- *Los pájaros de Baden-Baden* (1975)
- *La Colmena* (1982)
- *Los santos inocentes* (1984)
- *Nueve cartas a Berta* (1967)
- *Del amor y otras soledades* (1969)
- *Los paraísos perdidos* (1985)

Fuentes testimoniales

Las fuentes testimoniales que han contribuido a la elaboración de este trabajo son las dos entrevistas realizadas a Luis de Pablo, el 12 de abril de 2000; y a Antón García Abril el 15 de septiembre de 2012. Las entrevistas y en definitiva los testimonios de ambos, nos permitieron conocer los pensamientos y actitudes de los compositores hacia su obra cinematográfica, el por qué se iniciaron en el cine y conocer su trayectoria en el mismo. También aquí incluiremos la información extraída de los grupos de trabajo multidisciplinares y de los cursos de formación especializada que favorecieron, con la información obtenida y su posterior tratamiento, el desarrollo de un modelo analítico a través del manejo de un mayor número de herramientas multidisciplinares.

Fuentes institucionales

Las instituciones que se han visitado son principalmente: la Escuela Oficial de Cinematografía (Filmoteca), las Bibliotecas: Nacional, de la Facultad de Ciencias de la Información, de Geografía e Historia, del Real Conservatorio Superior de Madrid, la Sociedad General de Autores y Editores, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, ERESBIL (Archivo Vasco de Música), el Instituto Cervantes y la Productora Elías Querejeta.

Fuentes documentales

En cuanto a la selección y segmentación de la bibliografía o fuente documental, fundamentalmente fueron necesarios textos de los siguientes tipos:

- a. Bibliografía sobre los compositores (Luis de Pablo, Antón García Abril y Carmelo Bernaola).
- b. Bibliografía sobre los directores (Carlos Saura, Mario Camus y Basilio Martín Patino).
- c. Bibliografía historiográfica del cine nacional e internacional.
- d. Bibliografía dirigida a la elaboración del esquema analítico, entre la que consta: métodos de semiótica, neurociencia, antropología de la música, musicología, estética, musicología cognitiva, organología, psicología cognitiva, musicoterapia, análisis musical, teorías sobre la función de la música para cine, análisis cinematográfico, pedagogía de la música en los primeros años.
- e. Bibliografía sobre otros análisis de la música cinematográfica.
- f. Publicaciones periódicas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Durante la última década, la producción bibliográfica en torno a la música e imagen: estudios, artículos, libros, simposios y congresos, se ha triplicado en el ámbito español. Valiosas publicaciones recogidas a propósito de los últimos encuentros como por ejemplo *La música en los medios audiovisuales*¹⁷ y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*¹⁸ con la edición a cargo de Matilde Olarte Martínez o *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*¹⁹ cuya edición es realizada por Teresa Fraile y Eduardo Viñuela. Cada uno de estos volúmenes nutre la bibliografía general sobre la música en el audiovisual con artículos enmarcados en las últimas tendencias de investigación en el ámbito nacional, entre otros trabajos de interés general dentro del tema.

¹⁷ VV.AA.: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

¹⁸ VV.AA.: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

¹⁹ VV.AA.: *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

Para la realización de nuestra investigación, hemos acudido a la consulta de fuentes bibliográficas muy diversas en cuanto a contenido, dada la estructura multidisciplinar que proponemos para abordar el lenguaje musical en el contexto fílmico. El objetivo de nuestro estudio está centrado en la música de tres compositores y su colaboración con tres directores pertenecientes a la generación que destacó a partir de la década de 1950, de modo que centraremos nuestro enfoque en la panorámica bibliográfica en torno a la música cinematográfica de esta generación y trabajos biográficos que pueden aportar en esa dirección.

Desde la musicología histórica se están desarrollando numerosos trabajos centrados fundamentalmente en aspectos biográficos de los miembros de dicha generación. Cada día aumenta la bibliografía en torno a la denominada Generación del 51 antes muy escasa, y más aún las referencias a la música cinematográfica en torno a ésta. Hasta la fecha no se ha realizado un estudio profundo sobre el lenguaje de los compositores a partir de la Guerra Civil. No obstante, sí se ha abordado de manera individual la estética de muchos de estos compositores.

Compositores

Dentro del apartado de dedicado a los autores seleccionados, una de las fuentes de referencia es el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*²⁰ que alude directamente a la producción de música para la imagen de los compositores objetos de estudio de esta investigación y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²¹ coordinado y dirigido por Emilio Casares en compañía de José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, donde se refleja una amplia reseña de cada uno de estos compositores en cuyo catálogo se incluye su filmografía más destacada. Agustí Charles Soler por otro lado, en su libro *Análisis de la música española del s. XX. Entorno a la Generación del 51*²², realiza un recorrido por esta generación dedicando un capítulo de análisis musical de obras para concierto de ocho compositores, entre ellos, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Antón García Abril. Dentro de la bibliografía general tenemos el texto de Tomás Marco, *Historia de la*

²⁰ VV.AA.: *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2011-2012.

²¹ VV.AA.: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999-2002.

²² CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del s. XX. Entorno a la Generación del '51*. Valencia: Rivera Editores, 2002.

*música española 6. Siglo XX*²³, donde realiza una perspectiva del panorama nacional del siglo aportando su visión como compañero de viaje de muchos de los autores a los que se refiere, sin hacer ninguna alusión a sus trabajos dentro del audiovisual. Uno de los estudios fundamentales que abordan el trabajo artístico de la denominada Generación del '51, y dirigido concretamente a la creación de música en torno a la filmografía de la década de 1960, añadiendo un enfoque antropológico de la mujer en el cine de la época, es el trabajo de Virginia Sánchez Rodríguez, *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*²⁴. Esta investigación es uno de los pocos estudios realizados al respecto. Como artículo de corte histórico, tenemos “La Generación del 51 y la renovación musical española”²⁵ del musicólogo y periodista José Ramón Ripoll.

Entre los escritos enfocados a la producción musical cinematográfica de mediados del siglo XX, también encontramos artículos como el de Joaquín López González “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”²⁶ donde aborda el estudio del estilo musical en la banda sonora durante ese periodo profundizando en sus rasgos musicales y haciendo hincapié en las cuatro sendas estilísticas en la música cinematográfica del periodo franquista: el sinfonismo clásico cinematográfico, la influencia de la tradición musical española, los ritmos de moda de las músicas urbanas la pequeña inclusión de un estilo más experimental. Otros estudios que pueden aportar al contexto de la Generación del 51 y que podrían estar en los alrededores del tema, son el trabajo de Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*²⁷; la tesis doctoral dedicada a la panorámica de una generación, como es el trabajo de Esther García Soriano, *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*²⁸ que aborda la producción cinematográfica del grupo de compositores de una generación anterior a la que se aborda en esta investigación; la

²³ MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

²⁴ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

²⁵ RAMÓN RIPOLL, José: “La Generación del 51 y la renovación musical española”. *Música y escena*. Centro Virtual Cervantes, 15 de septiembre de 2004.

²⁶ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: “Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, pp. 41-60.

²⁷ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave D.L., 1982.

²⁸ GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Victoria Eli. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2014.

tesis doctoral de Joaquín López González, *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*²⁹; o entre los más destacados, de Josep Lluís i Falcó, *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*³⁰ que recorre la vida y obra de ocho compositores catalanes que trabajaron para el cine: Ramón Ferres i Mussolas, Joan Dotras i Vila, Josep Casas i Augé, Joan Duran i Alemany, Frederic Martínez i Tudó, entre otros. Además el autor aporta un apéndice bibliográfico con la filmografía de cada uno de estos compositores y una treintena más dentro del entorno catalán. Otro enfoque analítico sin estar directamente relacionados con el audiovisual se halla en *Libro de música: Joaquín Rodrigo. Cristóbal Halffter. Antón García Abril. Luis de Pablo. Carmelo Alonso Bernaola. Tomás Marco*³¹ de Antonio Iglesias.

En cuanto a la bibliografía referida a la Generación del 51, y en particular a Luis de Pablo, destaca el trabajo realizado por Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*³², cuyo contenido ha servido para contextualizar la biografía del autor en relación a sus trabajos cinematográficos a pesar de algunas imprecisiones al respecto. El libro está estructurado a partir de entrevistas e incluye el catálogo completo de obras del autor. Incluye también por orden alfabético, aquellas obras de Luis de Pablo para varias películas entre las que se cuentan treinta y siete títulos entre cortometrajes y largometrajes. Según nuestra investigación el compositor supera esa cantidad alcanzando el doble de esta cifra. Se han encontrado cerca de sesenta títulos en las fichas de la Escuela Oficial de Cinematografía. Por otro lado, se muestran otras imprecisiones: las fechas de las producciones no siempre son correctas, como ocurre con *A través de San Sebastián*, uno de los primeros documentales del compositor; cita *El sonido de la muerte* como *El sonido prehistórico* sin especificar que son la misma película, más conocida por el primer título. En cuanto a *España insólita* consta como realizada en 1964 mientras en las fichas de la Filmoteca figura como producida en 1965. Lo mismo ocurre con *La banda de Jaider* oscilando entre 1974 (según el libro de Piet de Volder) y 1973 como aparece en las fichas ya citadas. *Secretas intensiones* oscila

²⁹ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Martín Moreno. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2009.

³⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals: Portic, 2009.

³¹ IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio: *Libro de música: Joaquín Rodrigo. Cristóbal Halffter. Antón García Abril. Luis de Pablo. Carmelo Alonso Bernaola. Tomás Marco*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

³² VOLDER, de Piet: *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

entre 1969 y 1970. Sin embargo, las aportaciones de este trabajo son importantes, entre otras, incluye algo que no se suele incluir en un catálogo general del compositor: los trabajos musicales para el cine. Por otra parte, en el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* citado anteriormente, y cuya voz ha sido escrita por Josep Lluís i Falcó, se ofrece una panorámica de los trabajos fílmicos del compositor, de su relación con Elías Querejeta y con Carlos Saura.

Sobre el autor también existen trabajos como los dos estudios biográficos de José Luis García del Busto: *Luis de Pablo: de ayer a hoy*³³ y *Luis de Pablo*³⁴. García del Busto es el responsable de la voz incluida en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. El video-libro de César Rendueles, *Luis de Pablo. A contratiempo*³⁵ que incluye una amplia entrevista al compositor donde se mencionan algunos aspectos relacionados con su producción creativa para el cine. Además encontramos el trabajo realizado en 1971 de Tomás Marco, *Luis de Pablo*³⁶ que corroboró datos generales con perspectivas históricas y críticas. Uno de los textos que aportó la visión del autor del universo musical, fue la entrevista realizada por los estudiantes en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid publicada en la revista *Música* y titulada “Conversaciones con Luis de Pablo”³⁷. El propio Luis de Pablo escribió *Aproximación a una estética de la música contemporánea*³⁸ donde imprime gran parte de su concepción creativa y sus reflexiones sobre la música contemporánea. Un texto que proporcionó múltiples herramientas para abordar su música y enriquecer el marco teórico del análisis multidisciplinar. Sobre su música cinematográfica encontramos artículos como el de Clara Mateo Sabadell “Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé*”³⁹ que aportó menos información dada la diferencia del enfoque analítico. El artículo de Kathleen M. Vernon y Cliff Eisen, “Contemporary

³³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo: de ayer a hoy*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

³⁴ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

³⁵ RENDUELES, César: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

³⁶ MARCO, Tomás: *Luis de Pablo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

³⁷ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Conversaciones con Luis de Pablo”. *Música*. Nº 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 165-180.

³⁸ PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

³⁹ MATEO SABADELL, Clara: “Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé*”. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 409-415.

Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar”⁴⁰ que realiza un análisis funcional del trabajo entre Carlos Saura y Luis de Pablo por un lado, y por otro, de Pedro Almodóvar y Alberto Iglesias, fue de gran valor para nuestro estudio en tanto aborda con un agudo enfoque, un amplio periodo de música cinematográfica en el ámbito español y proporciona interesantes conclusiones historicistas.

De Antón García Abril se puede encontrar amplia información en el blog institucional que posee⁴¹. Por otra parte, en su caso, a diferencia de Luis de Pablo, existen publicaciones específicas y amplios estudios sobre su recorrido en el mundo de la imagen. Tanto Paula Coronas en su trabajo *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*⁴² como el estudio *Antón García Abril: el cine y la televisión*⁴³, dedicado íntegramente a su producción cinematográfica de Javier Hernández y Pablo Rubio, abordan el tema de su obra fílmica y realizan un estudio que aporta información muy valiosa. El texto de Fernando J. Cabañas, *Antón García Abril: sonidos en libertad*⁴⁴ trata brevemente la actividad del compositor en el mundo fílmico. Este autor es el responsable de la voz en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* citado anteriormente. La entrada léxica del *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* fue realizada por Joan Padrol. Andrés Ruiz Tarazona en *Antón García Abril: un inconformista: el compositor, visto y sentido por sus intérpretes*⁴⁵ realiza un recorrido a través de la experiencia que relatan los intérpretes de su obra dedicando un capítulo a la música aplicada del autor. Entre los estudios más importantes, está el realizado por Esther Sestelo Longueira, *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*⁴⁶, tesis doctoral que no aborda en ningún momento su producción compositiva para cine. A lo anterior se unen artículos como "La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los

⁴⁰ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2006, pp. 41-59.

⁴¹ http://www.bolamar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=80&lang=es (última consulta el 10 de septiembre de 2015).

⁴² CORONAS VALLE, Paula: *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*. Málaga: Diputación de Málaga, 2009.

⁴³ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

⁴⁴ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.

⁴⁵ RUIZ TARAZONA, Andrés: *Antón García Abril: un inconformista: el compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

⁴⁶ SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid, Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2007.

medios audiovisuales"⁴⁷ de Francisco Peña Sánchez; un artículo minucioso con una metodología clara y directa mediante la cual analiza la película de Mario Camus, *Los santos inocentes*. Su perspectiva nos aportó otra visión del filme corroborando conclusiones a las que habíamos llegado a través de otros enfoques analíticos. También en “Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoniaco y el precedente español de la tetralogía templaria”⁴⁸ de Marcos Sapró Babiloni, se aborda la participación de lo demoniaco en la cinematografía destacando algunos ejemplos de música de Antón García Abril donde el compositor reconoce haber experimentado con lenguajes de vanguardia. En “¿Por qué le gusta *Shrek* a mi papá? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros en el cine infantil”⁴⁹ de Juan Carlos Montoya Rubio se analizan algunos ejemplos del ya citado programa *El hombre y la tierra* que contó con la banda sonora de García Abril.

En cuanto a Carmelo Bernaola, la bibliografía explícita en torno a su producción de partituras para cine está más presente. En el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* la voz es realizada por Joan Padrol, quien realiza una descripción detallada de la actividad del compositor en este entorno. Hace un recorrido por su formación en el medio estableciendo características como el continuo uso de *leitmotiv*, empleo de instrumentos solistas y pequeñas formaciones orquestales, y su relación con directores como Antonio Giménez-Rico, Pedro Olea, Eloy de la Iglesia, Roberto Bodegas y Antonio Drove. José Luis García del Busto y Mónica Torre son los encargados de escribir la voz del compositor en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde dedican un pequeño espacio a la música incidental para teatro, para cine y para televisión. Por otra parte, trabajos como *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*⁵⁰ de Joan Padrol, han sido referencia de muchas investigaciones. En este documento encontramos opiniones sobre Bernaola de figuras

⁴⁷ PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: "La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales". *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, pp. 95-110.

⁴⁸ SAPRÓ BABILONI, Marcos: “Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoniaco y el precedente español de la tetralogía templaria”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, pp. 193-206.

⁴⁹ MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: “¿Por qué le gusta *Shrek* a mi papá? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros en el cine infantil”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, pp. 547-569.

⁵⁰ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

como Basilio Martín Patino además del recorrido que hace el autor, por la historia de la banda sonora en España. De José Luís Téllez y Francesc Linás: “Ver, oír” y “Entrevista con Carmelo Bernaola”⁵¹ se hallan además del testimonio del autor, una terminología básica sobre los códigos analíticos para la música aplicada. Finalmente, biografías como *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*⁵² de José Luis García del Busto y *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*⁵³ de Jesús Villarojo y otros autores, incluyen de manera sistemática la faceta del músico en el ámbito cinematográfico. Con enfoques predominantemente biográficos que mencionan brevemente el paso del autor por el mundo del cine, han de citarse de Tomás Marco, *Carmelo A. Bernaola. Artistas españoles contemporáneos*⁵⁴ y de Antonio Iglesias, *Carmelo Bernaola*⁵⁵.

La mención de obras para el cine en catálogos de otros miembros de la generación que se han involucrado en el mundo del cine es menos frecuente. Sobre Ramón Barce, se hacen algunas referencias en el ámbito cinematográfico en el libro de Virginia Sánchez Rodríguez mencionado anteriormente y el artículo de Manuel Martínez Nieto y Juan Francisco de Dios Hernández, “Val del Omar y el Edén de los Visionarios”⁵⁶. De Juan Dios Hernández, “¿Espectro? ¿Siete?”⁵⁷ aborda el trabajo del compositor dentro de este cortometraje cuya música está en la línea de la vanguardia. Con una vocación biográfica que aborda el pensamiento del compositor tenemos trabajos como *Las palabras de la música: Escritos de Ramón Barce*⁵⁸ que recoge la larga producción literaria de este compositor y *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*⁵⁹ ambos de Juan Francisco de Dios Hernández. Finalmente uno de los primeros estudios sobre el compositor titulado *Ramón Barce: en la vanguardia musical*

⁵¹ TÉLLEZ, José Luís; LINÁS, Francesc: “Ver, oír” y “Entrevista con Carmelo Bernaola”. *Contracampo. Revista de cine*. Madrid: año II, n. 8, ene. 1980, p. 19-42.

⁵² GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2004.

⁵³ VILLA ROJO, Jesús. *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*. Bilbao, Ikeder, 2004.

⁵⁴ MARCO, Tomás: *Carmelo A. Bernaola. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

⁵⁵ IGLESIAS, Antonio: *Carmelo Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

⁵⁶ MARTÍNEZ NIETO, Manuel; DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: “Val del Omar y el Edén de los Visionarios”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (Ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela). Sevilla: Arcibel Editores, 2012, pp. 111-120.

⁵⁷ DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: “¿Espectro? ¿Siete?”. *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 403-408.

⁵⁸ DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: *Las palabras de la música: Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, 2009.

⁵⁹ DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Ediciones Autor, 2008.

española⁶⁰ debido al musicólogo Ángel Medina.

Las biografías de compañeros de viaje de los compositores seleccionados para esta investigación, también han aportado algunos datos en torno a la identificación de la música cinematográfica en torno a esta generación. Sobre Cristóbal Halffter, cuya producción para cine se sitúa en el cuarto puesto entre los miembros del grupo tras Luis de Pablo, podemos encontrar varios estudios historicistas como *Cristóbal Halffter*⁶¹ de Tomás Marco; *Cristóbal Halffter*⁶² de Emilio Casares donde la actividad de la Generación del 51 se muestra con brevedad desde un enfoque descriptivo; y una entrevista realizada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid “Conversaciones con Cristóbal Halffter”⁶³. Del propio compositor *Así se hace una ópera*⁶⁴; *El placer de la música*⁶⁵ y *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*⁶⁶. En ninguna de estas conversaciones hace referencia a sus intervenciones en el mundo del cine.

Directores

Además de las referencias generales que podemos encontrar en textos históricos sobre el cine español relacionados con los directores seleccionados, ha sido posible consultar algunas más específicas sobre su biografía, producción cinematográfica y análisis de la misma. En la mayor parte de los casos, las menciones a la música son casi insignificantes. En cuanto a Basilio Martín Patino *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*⁶⁷ de Jorge Fernández Nieto que recorre la filmografía del director y la analiza desde el punto de vista narrativo; *Posibilismos, memorias y fraudes: el cine de Basilio Martín Patino*⁶⁸ de Juan Antonio Pérez Millán con una amplia reflexión sobre el concepto de *posibilismo* en el cine del director; *En*

⁶⁰ MEDINA, Ángel: *Ramón Barce: en la vanguardia musical española*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.

⁶¹ MARCO, Tomás: *Cristóbal Halffter*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

⁶² CASARES RODICIO: Emilio. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad Departamento de Arte Musicología, 1980.

⁶³ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Conversaciones con Cristóbal Halffter”. *Música*. Nº 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 149-164.

⁶⁴ HALFFTER, Cristóbal. *Así se hace una ópera*. Barcelona; Madrid, Lunweg D.L., 2004.

⁶⁵ HALFFTER, Cristóbal. *El placer de la música*. Madrid, Síntesis D.L., 2007.

⁶⁶ HALFFTER, Cristóbal. *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*. Madrid, Visor, 2007.

⁶⁷ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

⁶⁸ NIETO FERNÁNDEZ, Jorge: *Posibilismos, memorias y fraudes: el cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca, 2006.

*esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*⁶⁹ obra coral; *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*⁷⁰ de Adolfo Bellido López o *Espejos en la niebla: un ensayo audiovisual*⁷¹ del propio director. Además, en su página web se incluyen numerosas referencias bibliográficas de artículos y entrevistas suyas⁷² que permiten comprender y ahondar en la personalidad del autor.

Sobre Mario Camus la bibliografía es más escasa. Uno de los estudios más concienzudos y completos donde se hacen varias menciones a la música, describiendo las características generales de las funciones narrativas de ésta dentro de sus películas es el estudio *Mario Camus*⁷³ de José Luis Sánchez Noriega. Al anterior se suma *Cine y literatura en Mario Camus*⁷⁴ de Florencio Martínez Aguinagalde. En cuanto al director Carlos Saura, la existencia cuantitativa de textos es superior en comparación con Camus. Títulos de referencia como: *Carlos Saura*⁷⁵ de Enrique Brasó y *El cine de Carlos Saura*⁷⁶ de Agustín Sánchez Vidal proporcionan un enfoque complementario para la realización del análisis musical; menos información fue hallada en los textos de Manuel Hidalgo, *Carlos Saura*⁷⁷ y de Claudio López de Lamadrid, *Retrato de Carlos Saura*⁷⁸. Sin embargo, estudios específicos de las películas analizadas en esta investigación, como el de Guy H. Wood, *La caza de Carlos Saura: un estudio*⁷⁹ destaca en lo concerniente a la discriminación de los elementos de la narrativa fílmica para la elaboración y enfoque tanto del análisis fílmico como en la construcción del perfil del director. En esta línea, textos como *La caza – 42 años después*⁸⁰ editada por Roberto Cueto son referencias valiosas en torno a este grupo de directores y compositores.

⁶⁹ VV.AA. *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada, Centro José Guerrero, 2008.

⁷⁰ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.

⁷¹ MARTÍN PATINO, Basilio: *Espejos en la niebla: un ensayo audiovisual*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, D.L. 2008.

⁷² <http://www.basiliomartinpatino.org> (última consulta el 10 de septiembre de 2015).

⁷³ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

⁷⁴ MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio: *Cine y literatura en Mario Camus*. Leioa (Bizkaia): Publicaciones Universidad del País Vasco, 2003.

⁷⁵ BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.

D'LUGO, Marvin. *The films of Carlos Saura: the practice of seeing*. New Jersey, Princeton University Press, 1991.

⁷⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.

⁷⁷ HIDALGO, Manuel: *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones J.C., 1981

⁷⁸ LÓPEZ DE LAMADRID, Claudio: *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.

OMS, Marcel. *Carlos Saura*. París, Edilig, 1981.

⁷⁹ WOOD, Guy H.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

⁸⁰ CUETO, Roberto: *La caza – 42 años después*. Valencia: IVAC, 2008.

CAPÍTULO I

El papel de la vanguardia musical en el
Nuevo Cine Español a través de sus protagonistas

1.1 Contexto histórico

Tras los últimos acontecimientos en la Guerra Civil entre 1936 y 1939, y dejando atrás el sueño de la Segunda República, interrumpida abruptamente por los golpistas, España se levantaba en medio de una dictadura política de tintes fascistas y una Europa destrozada por dos guerras con consecuencias estratosféricas. En 1940 el dictador español Francisco Franco se entrevista con Hitler y Mussolini esperando a cambio de ventajas sociopolíticas, sin embargo una posterior entrevista hispanoportuguesa asegura a los aliados y a los alemanes la neutralidad de la Península Ibérica. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y asegurada la victoria de los Aliados, España juega la carta de las renacientes posturas anticomunistas ofreciendo un conformidad a las iniciativas estadounidenses⁸¹. Sin embargo, la Organización de Naciones Unidas (ONU) sostiene su postura antifranquista y Francia cierra sus fronteras. Entonces la crisis económica se agudiza y la inflación aumenta dentro de las fronteras españolas. El régimen franquista queda en una situación de debilidad crítica, aislado internacionalmente e “incapaz de asegurar el abastecimiento básico para la subsistencia de la población por el fracaso del proyecto autárquico”⁸². Lejos quedaron entonces, los discursos y discusiones de José Ortega y Gasset y Manuel Azaña de aquella sociedad democrática. La población subsistió a merced del régimen dictatorial que inmediatamente puso en marcha un aparato de censura y de limitación de las libertades individuales y colectivas.

Con la llegada de la “guerra fría”, el general Franco se presenta ante Estados Unidos como aliado en la lucha. Pero el país norteamericano, como una vez hizo Alemania, utiliza la ubicación estratégica española para sus propios intereses manteniendo una ambigüedad derivada de intereses encontrados entre Inglaterra y Francia. De esta forma España, con la aceptación del Vaticano que la pone nuevamente dentro del mapa del catolicismo y la ayuda que recibiría desde Argentina, amortiguando los efectos de la crisis ante el bloqueo económico de finales 1946, logra capear a duras penas la miseria y pobreza de la posguerra.

⁸¹ VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica, 2008, p. 239.

⁸² SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto”. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Ed. Celsa Alonso. Madrid: ICCMU, D.L. 2010, p. 169.

En 1953 se firma un tratado en el que Estados Unidos presta 141 millones de dólares para inversión militar, así a partir de 1956, con la llegada de la recuperación económica y el comienzo de la industrialización, aumenta la inflación y con ésta, las agitaciones sociales centradas especialmente en los movimientos universitarios. Sin embargo, España ingresa en la ONU y en otros organismos europeos que hacen la vista gorda a la situación interna del país.

En los años sesenta y setenta, el régimen celebra sus bodas de plata con el lema “25 años de paz”. Es en estas décadas cuando las transformaciones sociales y económicas fueron más evidentes: desde la industrialización, hasta la migración del campo a la ciudad, ampliación de sectores de la clase media y acceso a un consumo que sobrepasaba la subsistencia. De manera que en 1970 el príncipe Juan Carlos es designado como sucesor del Caudillo en oposición al movimiento carlista. Las fórmulas sucesivas diseñadas para garantizar la continuidad se dividieron en tres focos: la *continuista* de Carrero Blanco, la *aperturista* de Arias Navarro y la *reformista-autoritaria* de Arias-Fraga⁸³. Sin embargo, el 20 de diciembre de 1973 el vehículo en el que viajaba el almirante Carrero Blanco vuela por los aires a causa de la explosión de una mina. El atentado es reivindicado por la organización armada ETA.

Solo hasta el 20 de noviembre de 1975, llega la posibilidad de un cambio claro con la muerte del dictador Francisco Franco debido al deterioro de su salud. Es a partir de entonces que se plantea la recuperación del proceso que España había iniciado en diversos ámbitos (social, artístico, político y otros) desde principios del siglo XX y que se vio interrumpido por la Guerra Civil Española y el régimen posterior. Durante la dictadura, la sociedad se vio sometida, reprimida en todos sus focos de desarrollo, controlada hasta el límite de la coartación de las libertades, con la implantación de una ideología única basada en el nacionalcatolicismo que rechazaba cualquier atisbo de cambio y crecimiento, con demostraciones violentas donde se reprimieron brutalmente a los ciudadanos. El régimen dictatorial ejecutó un control total del sistema educativo y de los espacios públicos, aislando a la sociedad española de cualquier corriente del exterior. “La oposición *intelectual* se tolera o se combate por la censura o se castiga con

⁸³ YLLÁN CALDERÓN, Esperanza: “La transición franquista a la democracia”. *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Ed. Laertes, 2014, p. 17.

la cárcel o se entrega al vandalismo de los grupos activistas officiosos (librerías y exposiciones saqueadas)”⁸⁴.

Preocupados por la imagen de España fuera de sus fronteras, a partir de los años sesenta y con la atención puesta en la deseada recuperación económica, se fomenta la creación de organismos para potenciar la “marca España” y arranca la modernización del país introduciendo estéticas que hasta entonces habían sido reprimidas en ámbitos como la literatura, la música, la moda y el cine, por sólo citar algunos de los tantos espacios censurados con firmeza.

1.2 Plataformas: el grupo Nueva Música a las puertas de la pantalla grande

A mediados del siglo XX, en plena ebullición de los lenguajes artísticos, dos generaciones pertenecientes a disciplinas distintas cruzarían sus caminos ya sea por experimentación o por necesidad, nos referimos a la cita que se dieron compositores y cineastas en el mundo del audiovisual. En Italia, Francia, Alemania, Inglaterra... el *nuevo cine* empezaba a plantearse como una necesidad de revisar los estándares establecidos. La música por su parte, llevaba ya décadas de ventaja replanteando su lenguaje y abriendo nuevos caminos creativos. Así, al calor de los *nuevos cines* europeos limitando al norte con la *Nouvelle Vague*, compartiendo el Mediterráneo con un adulto *Neorrealismo Italiano* y el Océano Atlántico con el *Free Cinema*, en España surgen también nuevas inquietudes en torno al lenguaje cinematográfico y es a partir de las Conversaciones de Salamanca, celebradas en mayo de 1955, cuando el movimiento cinéfilo se pone más en evidencia. Para muchos, sobre estas Conversaciones “se ha discutido hasta la saciedad, con muy diversos planteamientos: desde la mitificación acrítica, que las convertiría en punto de arranque de una ‘revolución’ que nunca pudo materializarse, hasta el rechazo absoluto de quienes las presentan como el colmo de la maldad o la estupidez de una burguesía maniobrera”⁸⁵. Lo cierto es que fue un evento importante dentro del ámbito cinematográfico, celebrado en el cine-club del Sindicato Vertical Universitario (SEU) y dirigido por el entonces estudiante Basilio Martín Patino. Asistieron figuras del cine, algunas ya con una reconocida trayectoria, como

⁸⁴ VILAR, Pierre: *Op. cit.*, p. 250.

⁸⁵ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 23.

Luis G. Berlanga, José L. Sáenz de Heredia, Antonio del Amo, Villegas López, Pérez Lozano, García Escudero, Arroita-Jauregui, Juan Cobos, Muñoz Suay, entre otros. De las Conversaciones de Salamanca surgió un manifiesto de concienciación nacional:

Resulta desalentador comenzar una tarea cuando debería encontrarse ya en pleno desarrollo [...]. El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Ninguna ocasión mejor que ésta, ofrecida por la Universidad de Salamanca, alma de la cultura española, para alanzar desde ella nuestra voz de alarma [...]. El cine español está muerto⁸⁶.

Muchas de las conclusiones de estas Conversaciones no gustaron a la administración franquista que posteriormente publicó un artículo perdonando a los jóvenes que participaron y llamándoles al orden. Es precisamente en estas conversaciones donde surgió la repetida frase de Juan Antonio Bardem: “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”⁸⁷. De modo que entre otras conclusiones, el mayor conceso estuvo en exigir un código de censura que determine unos límites y le informe a los creadores a qué atenerse, la potenciación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), la incorporación de la enseñanza del cine a la universidad, el impulso a un sistema de ayudas estatales al cine o la creación de la Federación de Cineclubes y de un organismo para la exportación de películas realizadas en España.

En 1962 el IIEC cambia su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) donde coinciden importantes directores que luego darían lugar al *Nuevo Cine Español*, “un movimiento importante, en toda su heterogeneidad y contradicciones”⁸⁸. Edificado bajo la filosofía de desafiar al cine institucional e industrial, con nuevas temáticas y fórmulas narrativas, con una base teórica cimentada en los *cineclubismos* y en la prensa, donde el arte de vanguardia en todas sus vertientes tenía un espacio abierto de la mano de las nuevas tecnologías, a veces con un marcado componente político y social, impregnado de estéticas artísticas donde se reivindica la subjetividad del autor, respaldados por una generación joven e inquieta que empezaba a generar nuevos

⁸⁶ CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007, p. 85.

⁸⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 40.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

clichés. Esta corriente se inició en el ámbito internacional a mediados del siglo XX, y según Fernando Carmena:

Desde finales de los años cincuenta, surge un *nuevo cine* que planta cara a los modelos institucionales y canónicos de la industria. Jóvenes cineastas alentados por nuevas aspiraciones sociales y políticas crean a lo largo y ancho del planeta una renovación que se verifica en grupos y movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* británico, el *Cinema Novo* brasileño y los *Nuevos cines* de Asia, España y Centroeuropa. Surgen nuevas estrategias narrativas y nuevos planteamientos de producción, a menudo opuestos a los de la industria⁸⁹.

Dentro del contexto geográfico español, este movimiento está configurado por cineastas como Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Javier Aguirre, Angelino Fons, Mario Camus, Carlos Saura, Pilar Miró, Jaime Chavarri, entre otros. Todos ellos se forman en especialidades como: cámara, producción, dirección, interpretación, decoración, laboratorio, sonido (estas dos últimas desaparecerán en 1964) y la incorporación de guion en 1962.

Al unísono que esta generación de cineastas, un grupo de compositores peleaba la subsistencia musical en esa España de régimen dictatorial. Nos referimos a la llamada Generación del '51⁹⁰, término atribuido a Cristóbal Halffter que hace referencia al año en que sus principales miembros terminaron sus estudios académicos o, “como apunta Luis de Pablo, porque les correspondía ir a la mili”⁹¹. Esta denominación ha sido denostada en varios ámbitos académicos. De hecho, Manuel Martínez Nieto y Juan Francisco de Dios Hernández en su artículo “Val del Omar y el Edén de los Visionarios”, optan por agrupar a estos compositores directamente en el proyecto del grupo Nueva Música argumentando la utilización del término como:

⁸⁹ CARMENA, Fernando: “Los nuevos cines”. *Claves de la historia del cine*. Curso impartido en Aularte. Madrid: 2014. En <http://www.aularte.es/cursos-de-arte-2015-2016/iniciación-claves-de-la-historia-del-cine/iniciación-claves-de-la-historia-del-cine-módulo-iii-nuevos-cines/> (última consulta 11 de septiembre de 2015).

⁹⁰ “[...] grupo de compositores renovadores que, nacidos en torno a 1930, realizan el cambio de la música española en el final de los años cincuenta y principios de los sesenta”. En MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 209.

⁹¹ RAMÓN RIPOLL, José: “La Generación del 51 y la renovación musical española”. *Música y escena*. Centro Virtual Cervantes, 15 de septiembre de 2004. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_04/15092004_02.htm (última consulta el 10 de abril de 2015).

[...] alternancia a la extendida pero fallida de Generación del '51. Los criterios generacionales expuestos por Cristóbal Halffter o Enrique Franco son inexactos para la mayoría de los compositores que firmaron el manifiesto de nueva música. En cambio este término resulta más adecuado puesto que todos ellos colaboraron en las sesiones y reuniones realizadas en el café Varela y el Ateneo de Madrid desde 1958⁹².

Por otra parte, la musicóloga Marta Cureses plantea la denominación de Generación del '50⁹³ y la define como compositores nacidos entre 1925 y 1935, en paralelo a la Generación poética del 50 —Claudio Rodríguez, Brines, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Barral, Valente o Caballero Bonald—. El musicólogo José Ramón Ripoll definiendo las actividades de este grupo de compositores expresa que:

Consciente de la necesidad de recuperar el hilo progresista de la tradición y superar la hendidura causada por el hipernacionalismo de los vencedores de la guerra, su inmediata labor consiste en una rápida puesta al día de la escritura y estilística musical con respecto de sus contemporáneos europeos. De alguna manera, se sienten herederos de la tarea del veintisiete en cuanto a la necesidad de diseñar un proyecto colectivo que *regenera* el ambiente, donde la música pueda sonar y desenvolverse con absoluta normalidad. Quizás, la falta de eslabones y modelos en la cadena de la tradición musical llevó a estos compositores a establecer dos modelos o pautas. Por un lado, retomar lo mejor y más puro de las enseñanzas de los maestros que vieron frustrados sus objetivos por causa de la dictadura; por otro, abrir puertas al exterior e informarse de todo aquello que se habían perdido, desde los últimos vericuetos estilísticos de Bartok, Stravinsky, hasta la experimentación electroacústica de Stokhausen o Cage, pasando por el dodecafonismo vienés de Schönberg o Berg, el expresionismo de Hindemith, las tendencias aleatorias, el sensualismo de Britten o el grafismo y la *performance* de Cage⁹⁴.

En otras territorios de España, se opta por identificarse con la generación de escritores, sobre todo en el área catalana. Los focos fundamentales que entonces polarizaron la actividad musical fueron Madrid y Barcelona, divergentes por la situación particular de cada ciudad. Cureses apunta las dificultades que la guerra

⁹² MARTÍNEZ NIETO, Manuel; DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: “Val del Omar y el Edén de los Visionarios”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (Ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela). Sevilla: Arcibel Editores, 2012, p. 117. Según el artículo, el tema se ha desarrollado más extensamente en DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: *Ramón Barce. hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Fundación Autor, 2008; y en DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de; MARTÍN, Elena: *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, 2009.

⁹³ CURESES, Marta: “La generación del 50. Entre la destrucción y la reconstrucción”. Ciclo *Aula Abierta: Medio siglo de música en España (1950-2000)*. Madrid: Conferencia en la Fundación Juan March, 22 de noviembre de 2005. En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2544&l=1> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

⁹⁴ RAMÓN RIPOLL, José: *Op. cit.*

produjo a la generación anterior y a aquellos que sufrieron el exilio. En el área catalana era más accesible la información porque su contacto con París era más directo. La primera iniciativa de formar un grupo en Barcelona proviene del Círculo Manuel de Falla en 1947⁹⁵, como homenaje al que hasta entonces había sido el compositor más internacional en España. Así, en la Ciudad Condal se forma un grupo heterogéneo que tampoco comparte estéticas (como ocurre en el grupo Nueva Música de Madrid), integrado por Manuel Vals (1920- 1984) –musicólogo y estudioso de la música contemporánea-, Alberto Blancafort (1928-2004), Joan Comellas (1913-1999), Ángel Cerdá (1924), y, en términos de Cureses, el no-músico Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), que experimentó con la composición serial en la poesía. El grupo se amplió posteriormente con personalidades como los compositores Josep Cercós y Josep María Mestres-Quadreny o la cantante Anna Ricci. Sus objetivos, definidos por Manuel Valls, eran “[...] aglutinar las solitarias actividades de los compositores que no habían tenido ocasión de expresarse públicamente y facilitar la salida y divulgación de sus particulares creaciones”⁹⁶. Todos ellos apoyados por sus mayores: Xavier Montsalvatge (1912-2002), Frederic Mompou (1893-1987), Xavier Benguerel (1905-1990), Joaquín Homs (1906-2003).

En seguida se constituiría el Club 49⁹⁷ como una asociación privada dedicada a promocionar actividades artísticas en general en el ámbito catalán. El Club apoyó a figuras como el pintor y escultor Antoni Tàpies (1923-2012), el bailarín y coreógrafo Antonio Gades (1936-2004), el poeta Joan Brossa (1919-1998) y a tantos otros. El compositor Juan Hidalgo (1927) se expresa al respecto: "Además Prats era amigo íntimo de Miró y de Calder y, a través del Club, potenció su obra en España. En el Club

⁹⁵ MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 203.

⁹⁶ NOMMICK, Yván: “El ‘Círculo Manuel de Falla’, destello de la música española de posguerra”. *La opinión de Granada*. 30 de enero de 2005. En http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316131702_139.pdf (última consulta el 11 de agosto de 2015).

⁹⁷ El nombre de *Club 49* se puede encontrar en artículos periodísticos y en publicaciones como PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid (Tres Cantos): Ediciones Akal, 2007, p. 47. Sin embargo, encontramos el término de *Club 41* en MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 209.

habían empresarios que apreciaban el arte en todas sus vertientes e invertían dinero organizando actos culturales"⁹⁸.

En 1959 Joan Brossa puso en contacto a Juan Hidalgo con el mecenas y secretario del Club 49, Joan Prats y con el compositor Mestres- Quadreny a quien dio a conocer el pensamiento estético y musical de John Cage, permitiendo más adelante, la audición de música experimental organizada por el Club en 1960 “en la Sala de Audiciones de Radio Barcelona, con Juan Hidalgo y Walter Marchetti antes de que fundaran Zaj”⁹⁹. Así, a través del Club 49 Hidalgo y Marchetti crearon la asociación Música Oberta y más tarde, en sus intentos por desarrollar actividades en Madrid, luchando con los estamentos oficiales, en 1964 nació el grupo Zaj. Un grupo rupturista que sobrevivió gracias al impulso que le dieron varios intelectuales de la época.

Hubo una serie de figuras fundamentales que actuaban como nexo de unión entre los jóvenes compositores y los que se consideran maestros: Conrado del Campo o Julio Gómez son profesores en el Conservatorio y se encargan de informar a los nuevos compositores de las técnicas de composición, sin crear una escuela como tal, característica fundamental de esta generación pues se trabaja a partir de poéticas individuales, sin generar una escuela de seguidores y discípulos sino funcionando de forma independiente.

Si hay una característica que une al grupo, es la necesidad por recuperar el tiempo perdido y aprender todas las corrientes que el siglo XX estaba desarrollando. Cada uno de ellos se expresa con un lenguaje distinto, no había homogeneidad. Y sin embargo, sacarán adelante un panorama totalmente digno conforme a lo que se estaba haciendo en Europa. Las circunstancias de estos compositores, impedirían hablar de una generación en sentido estricto, ya no hay nexos, no hay una homogeneidad de formación, estética, géneros, etc., “[...] el hecho de que los hombres que movían aquel nuevo mundo rondara la veintena, hizo que desde 1951 se asista a una aguerida lucha

⁹⁸ JURADO, Miquel: “Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia en la posguerra”. *El País*. 10 de noviembre de 1987. En http://elpais.com/diario/1987/11/10/cultura/563497210_850215.html (última consulta el 10 de agosto de 2015).

⁹⁹ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid (Tres Cantos): Ediciones Akal, 2007, p. 50.

que asume un carácter de asalto a la Bastilla, en este caso a la música oficial”¹⁰⁰. Entonces, en 1957 con el estreno de la obra vanguardista *Ukanga* de Juan Hidalgo en el Festival de Darmstadt, se inicia un periodo de profundos movimientos vanguardistas para la música del siglo XX español.

Esta generación creó, entre otras plataformas importantes, y como punto de apoyo para estos jóvenes compositores en Madrid, el grupo Nueva Música, cuya sede fue el Teatro Ateneo, con un objetivo fundamental: la difusión. Generando así una amplia actividad de promoción no solo de la música contemporánea española, sino también de las diversas corrientes estéticas que el mundo occidental estaba experimentando en el ámbito artístico. Este grupo estaba formado por figuras como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Mestres-Quadreny, Román Alís, Ramón Barce, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y el compositor uruguayo Luis Campodónico, que se encontraba en ese momento en España. Luis de Pablo reafirma el sentimiento que experimentaban como generación en ese momento:

Tanto en mi obra como en la de los compositores de mi generación se produce una forma vertiginosa, una eclosión de lenguajes (serialismo, música aleatoria, música abierta...) en el espacio de unos pocos años [...]. Yo estaba viviendo una situación que era la de mi país, anómala, cerrada, retardataria. No había oportunidades para formarse ni tampoco plataformas para mostrar lo que estabas haciendo [...]¹⁰¹.



Imagen 1. Grupo Nueva Música: *Triunfo*. Junio, 1972¹⁰²

¹⁰⁰ CASARES RODICIO, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad Departamento de Arte Musicología, 1980, p. 22.

¹⁰¹ RENDUELES, César: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 18.

¹⁰² Fotografía donde aparecen Ramón Barce, Manuel Moreno-Buendía, Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter. Extraída de CASARES RODICIO, Emilio: *Cristóbal Halffter. Op. cit.*, p. 23.

Estos jóvenes compositores que abrieron un espacio donde participaron autores tanto del área catalana como del área madrileña, se reunieron en torno a un objetivo y fue Ramón Barce el encargado de redactar el manifiesto general que declaraba la intención de recuperar el tiempo perdido y de generar nuevas vías de creación. Más tarde, Enrique Franco se encargaría de documentar el movimiento partiendo de las experiencias personales de cada uno de los miembros.

Fue precisamente el crítico madrileño quien encargó a todos ellos, en 1959, la composición de una serie de canciones sobre algún villancico de *El alba del alhelí*, de Rafael Alberti. Por aquellas fechas, acudir a la obra del poeta gaditano era considerado, al menos, un desdoro político. En este caso, se trataba de una parte albertiana neopopular que daba pie a desarrollar musicalmente un género tradicional, y el asunto cruzó las líneas de la censura sin demasiados problemas, convirtiéndose en una especie de embrión generacional, aunque la mayoría de sus componentes ya habían dejado constancia de su capacidad creadora e inventiva¹⁰³.

Pero el movimiento artístico europeo e internacional llegaría de alguna forma a diversos ámbitos de la cultura española colándose por las rendijas con sus inquietantes aguas de libertad creativa. En 1951 con la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, se legitimaría la pintura abstracta en España, para que luego, a partir de 1955 se le diera protagonismo a la pintura informal¹⁰⁴. Así, el movimiento dio paso al juego de las colaboraciones. En 1960 se inaugura Música Abierta encabezada por Mestres-Quadreny donde distintas tendencias se dan cita, especialmente aquellas que tienen que ver con la obra plástica, produciéndose colaboraciones como la de Tapiés y Mestres-Quadreny y su obra de música y plástica, o de música gráfica. Este es uno de los ejemplos de las colaboraciones artísticas que se estaban generando en el ámbito multidisciplinar no solo en España, sino también fuera de sus fronteras. Se empezaban a hacer experimentos creativos dentro del colectivo con obras como “Corazón de manzana” o “Cops de ploma” en la que hay un dibujo de Miró, los cierres de la caja son de Vigliela, los textos son de Brossa y la partitura es de Mestres-Quadreny. Obra colectiva de la que se hicieron muy pocos ejemplares. Esta es una muestra de la conexión y la intertextualidad de todas estas manifestaciones. La iniciativa tiene buena acogida entre la burguesía catalana con poder para permitirse

¹⁰³ RAMÓN RIPOLL, José: *Op. cit.*

¹⁰⁴ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La “focalización” de la Vanguardia artística en la posguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Pedro C. Cerrillo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 3.

apoyar estas actividades artísticas¹⁰⁵. En este contexto, el cine es una extensión de este modelo de colaboración artística que luego se hace corpóreo de forma muy diversa según las condiciones de cada casuística.

Mientras tanto en Madrid, los que en aquel momento eran jóvenes artistas, continuaban con su sueño de impulsar el arte y la música contemporánea y unirse así a las iniciativas que se estaban dando en otros focos del país. El compositor Antón García Abril describía así las actividades que el Grupo realizó en torno a este proyecto:

Es un grupo dirigido o capitaneado por un crítico de música -yo diría que más que crítico era un pensador-, que fue Enrique Franco. De alguna manera nos reunió a todos con la idea de compartir una filosofía. Empezábamos en aquel momento a componer música y nos iniciábamos en lo que se llamaron las vanguardias en aquel periodo [...]. La idea de este grupo era de alguna forma romper con la música anterior, en el sentido de llevar unos planteamientos mucho más europeos sin aquello del 'característicamente español'. Los compositores anteriores a nosotros, vivieron a la estela de Manuel de Falla, de Albéniz, de Granados y de Turina, experimentando un momento en el que se debatían estas modernidades ambiguamente. Ellos concibieron una música popular cercana a la entraña de la música española con un sentido casi literal, un folklore llevado al sinfonismo de aquella época. Nuestra idea era distinta. Queríamos crear un tipo de música que enraizase más con los planteamientos y los tipos de estéticas que en ese momento empezaban a tener un cierto sentido dentro de la música europea y en consecuencia, en la música que hoy se llama global, porque todo lo que ha ocurrido en Europa en música, ha tenido unas irradiaciones muy claras y muy definidas en todo el mundo. Desde luego, lo que queda muy claro con la perspectiva del tiempo, es que estos grupos son interesantes para compartir ideas, ilusiones, ambiciones, es decir, unificar criterios de vida artística [...]. Una vez planteado de esta forma, cada compositor es un ser único [...]. No creo en ninguna escuela y no creo en ningún grupo de compositores. Se han agrupado por formas de pensamiento más o menos relacionado, no en esta época sino en cualquier época de la historia: los cinco en Francia, los rusos, etc. Pero cuando hay un verdadero compositor, marca su propia personalidad y su propio lenguaje. Y eso es lo que yo podría decir en principio del grupo Nueva Música¹⁰⁶.

Y aunque no todos los miembros del grupo se consagraron después a la composición, sí lograron difundir la *nueva música* que se estaba haciendo en España. Se estrenaron varias obras de sus miembros, como la *Sonatina giocosa* de Luis de Pablo en su primer concierto en el Conservatorio de Madrid o las *Cinco canciones de Antonio Machado* en el Ateneo de Madrid; también se estrenaron las primeras obras seriales en el Concierto de Cultura Hispánica de 1959 con *Sonata* de Ramón Barce, *Sonata para violín solo* de Cristóbal Halffter y *Cinco invenciones* de Luis de Pablo. Al respecto, el

¹⁰⁵ CURESES, Marta: *Op. cit.*

¹⁰⁶ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

heredero de una saga de gran trascendencia en la música española, Cristóbal Halffter, reflexiona: “Creo que el compositor pertenece al entorno de su propia generación; existen en él dos vínculos, el que le une a sus maestros y el que le une a sus continuadores”¹⁰⁷.

Como hemos mencionado, poco después y por iniciativa de Enrique Franco, el mismo grupo realizó en conjunto la composición de varias canciones para un concierto de Navidad en el Círculo Medina y posteriormente la grabación de dichas canciones. Entre tanto, en el ámbito cinematográfico, a partir de los años ‘50, se intenta evocar el realismo y aparece una nueva canción moderna. Destacan compositores de la generación anterior como Isidoro B. Maiztegui, Augusto Algueró, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Xavier Montsalvage, entre los más importantes. Todos estos autores transitan por las principales tendencias europeas, a veces por ejemplo, combinando alturas pentagramadas con elementos gráficos. Así, las primeras generaciones artísticas del siglo XX estarían en contacto con el naciente arte cinematográfico, figuras tan importantes como el propio Robert Gerhard:

Si negar el hecho de que durante las tres décadas que el compositor pasó en el exilio, hasta bien entrados los años sesenta, los encargos de música incidental fueron una gran ayuda para la economía y la subsistencia del matrimonio Gerhard, tampoco debe olvidarse que, a pesar de las limitaciones derivadas necesariamente del carácter funcional de estas músicas, Gerhard encontraba un espacio de experimentación y libertad en este género (especialmente a partir de los años cincuenta, cuando la cinta magnética llega a las producciones radiofónicas). El nivel de auto exigencia de Gerhard le obligaba a dar lo mejor de sí mismo en todos estos trabajos; su esposa destacaba que nunca desatendió la calidad de sus producciones incidentales, fuesen más o menos estimulantes para él: ‘Deseaba siempre hacerlo lo mejor que podría. Creo que trabajó, he contado, con más de 50 productores y parece que agradó a todos ellos. Se lo tomaba muy en serio cuando estaba haciendo un trabajo comercial [...]’. Este género le permitió crecer como compositor e iniciarse, entre otras cuestiones, en el mundo de la música electrónica¹⁰⁸.

Por su parte, el grupo Nueva Música sumó sus actividades a las del grupo Música Abierta de Barcelona. Del trabajo conjunto de estos dos grupos resultó la difusión de varias obras contemporáneas. De hecho, Luis de Pablo contribuyó a promover la presentación de reconocidas composiciones de John Cage y Pierre Boulez,

¹⁰⁷ CASARES RODICIO, Emilio: *Cristobal Halffter. Op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo, 2013, p. 521.

que no se habían estrenado en España. Desde Barcelona y acercándose a los años '60, no solo el grupo Música Abierta o el Club 49 estaban regenerando las estructuras artísticas, Ricardo Muñoz Suay desde la revista *Fotogramas* contribuyó a la creación de la Escuela de Barcelona en el ámbito audiovisual. Con una estética refinada muy influenciada por la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, destacan directores como Vicente Aranda, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, José María Nunes, Ricardo Bofill, Carles Durán, Gonzalo Suárez, Jorge Grau, Pere Portabella, Jaime Camino, Lorenzo Soler y Román Gubern, y Juan Amorós.

Muchos, autodidactas en el mundo del cine razón por la que sus películas son más experimentales y no están tan marcadas por los cánones de la escuela. Así, el cine como la música, sufrió una doble ramificación: por un lado estaban los directores que trabajaban en Madrid como Antonio Eceiza o Carlos Saura, quienes planteaban temas centrados en el contexto socio-cultural del país⁸; y por otro, estaba el cine rodado en Barcelona que imitó al cine del resto de Europa. Paralelamente surgió una tercera vía propuesta por la productora Dibildos que impulsaba productos cinematográficos más comerciales; su principal representante es el director Pedro Lazaga cuya línea cinematográfica se movió entre el cine bélico y la comedia. Esta corriente del *Nuevo Cine Español*, contó con la participación de compositores del grupo Nueva Música que se estaban consagrando en otros ámbitos de la música europea: Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, entre otros.

En este contexto histórico, el contacto del público con las nuevas estéticas musicales era mínimo, convirtiendo al cine en una posible plataforma que accede a estos lenguajes para incorporarlos de forma inconsciente y a través de sus estructuras fílmicas, a las referencias sonoras de la sociedad española, nutriendo así su léxico músico-cultural dentro de ese ejercicio recíproco, donde la retórica que desprende el cinema, por un lado recoge los tópicos de la cultura colectiva, y por otro, tiene la posibilidad de servir como lanzadera auditivo-pedagógica para divulgar elementos de las nuevas vanguardias musicales.

⁸ Dramas serios, realistas, que reflejan la angustia de la juventud, la represión sexual y la crisis que la España de entonces sufría.

La capacidad creadora, evidente también en la generación de cineastas, estaba renovando de alguna forma una parte de las estéticas artísticas de la sociedad española de entonces. Así, en la década de los años cincuenta cuando se produjo la fundación de los cines-clubes del Círculo de Escritores Cinematográficos en Madrid y Zaragoza (que distribuían clandestinamente películas censuradas como *El acorazado Potemkin* de Einsestein -1925-, *Octubre* de Einsestein -1927-, *El ladrón de bicicletas* de Sica -1948-, *Orfeo* de Cocteau -1950- o *Las Hurdes, tierra sin pan* de Buñuel -1932-), se genera una plataforma para debatir, para cultivar una conciencia crítica en el público que entonces vivía bajo el yugo de la dictadura política.

El universo musical dentro de la cinematografía española, cada día cobraba más fuerza. Desde aquellos años cuarenta con su tendencia al clasicismo, considerada la época de mayor plenitud de la banda sonora donde participaron compositores como Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz, hasta la década de los años cincuenta y sesenta en la que se incorpora la *nueva música* a la retórica del los *nuevos cines*. A esta etapa de la década de los años cuarenta pertenece la creación del Departamento Nacional de Cinematografía, que censuró muchos films y disminuyó la importación de películas extranjeras. El Departamento Nacional de Cinematografía le sirvió de propaganda al régimen a la vez que incentivó la producción cinematográfica nacional. El régimen de Francisco Franco al crear la Junta Superior de Censura Cinematográfica, obligaba a toda persona natural que quisiera realizar una película, a presentar primero el guión y después la película, garantizando que ésta se ajustaba a los valores raciales, morales y políticos del Generalísimo.

Cineastas y músicos de esta nueva generación, nacidos todos en torno a 1930, protagonizaron un periodo muy complejo dentro de la historia de la música española: hijos de la Guerra Civil, con una formación que se vería marcada por la postguerra y por una dictadura política, sufrieron las consecuencias del régimen dictatorial que experimentaba el país. Los compositores se vieron obligados a realizar trabajos desligados a su profesión para poder subsistir. Fue entonces cuando varios miembros de esta generación participaron en la creación de bandas sonoras, en muchos casos por razones económicas. El cine les proporcionó una plataforma en la que los compositores no eran completamente libres. Por otro lado, les ofrecía la posibilidad de experimentar en otros contextos desde el punto de vista musical, realizando tareas como la de

dirección orquestal de los fragmentos compuestos para la película y ampliando sus horizontes creativos a la vez que les suministraba un sustento para vivir.

Al igual que los maestros del 27, la llamada generación del 51 se enfrenta a las condiciones que les exigía la participación y creación en un género narrativo, en su caso, el cine. Ya los compositores de la generación del '27 desarrollaron un amplio oficio en la música para la dramaturgia (zarzuela, género chico, etc.) debido a la necesidad que tenían de subsistir. En aquel entonces, el mundo del teatro les proporcionó una alternativa económica. Importantes figuras como por ejemplo Miguel Hernández, en un momento de su vida decide pasar de la poesía al teatro, tras ver representaciones en Moscú y darse cuenta que puede ser un medio de vida para darle de comer a su familia. Según Tomás Marco, más tarde “el cine y el fútbol reemplazaron a la zarzuela como espectáculo”¹⁰⁹. De esta forma, encontramos cierto paralelismo circunstancial entre ambos fenómenos: el del cine y el de la música para la dramaturgia, teniendo en cuenta que el teatro ocupaba un importante lugar en las actividades del siglo XIX. Posteriormente vendría el apogeo del cine. Emilio Casares describe el fenómeno:

El teatro es el espectáculo más generalizado en el XIX; es el único lugar donde pueden entrar 2000 personas y por ello tiene un multiuso que lo acredita para el baile, el mitin, u cualquier espectáculo. El teatro decimonónico está lleno de música en cualquier tiempo del espectáculo; incluso cuando se dan sólo obras teatrales es muy común que en los intermedios haya música [...]. La actividad creadora fue acompañada de una impresionante dotación de infraestructura teatral que convierte al teatro en el hecho cultural por excelencia desde la perspectiva musical¹¹⁰.

No olvidemos que para el siglo XX, el cine era el arte emergente, para muchos, un nuevo contexto artístico para desarrollar la música desde otro punto de vista, convirtiéndose en una de esas plataformas que durante los últimos cien años le ha ofrecido a la música nuevos horizontes estéticos y técnicos, sirviendo incluso de medio de difusión para alcanzar a las grandes masas. Luis de Pablo, explica cómo inició su andadura en el mundo del cine:

¹⁰⁹ MARCO, Tomás: “De los maestros al 27”. Ciclo *Aula Abierta: El esplendor de la música española (1900-1950)*. Madrid: Conferencia en la Fundación Juan March, 11 de mayo de 2004. En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2169> (última consulta el 11 de abril de 2015).

¹¹⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 49.

La razón de por qué yo hice largometrajes y me adentré en ese mundo, -bueno, no es la única razón pero es una de las más importantes- es porque la persona que había hecho el cortometraje *A través de San Sebastián*, Elías Querejeta, en aquella época era director de cine y me ofreció la posibilidad de ponerle música a todas las películas que estaba produciendo, por ejemplo películas de Antonio Eceiza, Carlos Saura, Víctor Erice, Claudio Guerín, Egea, la primera película de Manolo Gutiérrez Aragón que se llamaba *Habla mudita* y demás gente⁹

En la década de los cincuenta cuando este compositor inicia su andadura en el lenguaje cinematográfico, surge también un movimiento en los márgenes del cine español que comprende: el desarrollo del cineclubismo, la aparición de “revistas cinematográficas que contribuyen a una percepción del cine como hecho artístico-cultural, las propuestas de una estética realista más o menos inspirada en el neorrealismo italiano pero que transcurrirá por otros derroteros”¹¹¹, el surgimiento de productoras con un talante nuevo cuya sensibilidad estaba enfocada en encontrar instrumentos alternativos a esta disidencia dentro del marco de lucha política antifranquista.

Encontramos revistas especializadas y secciones de cine en publicaciones culturales construyendo un espacio de debate en torno a los valores emergentes de los modos de realismo crítico de autores como Berlanga, Bardem, Nieves Conde, etc. y la renovación estética que esto supone. Revistas como *Ínsula*, *Alcalá*, *Índice*, *Libélula*, *Encuadre*, y dentro de las revistas católicas *Revista Internacional de Cine* o *Film Ideal*.

El neorrealismo italiano tuvo una gran influencia sobre el cine español y su renovación. Filmes fundamentales de la historia del cine italiano se estrenaron con retraso a finales de los sesenta (*La terra trema* de L. Visconti de 1948 y *Roma, ciudad abierta* de R. Rosellini en 1945). Pero es entre 1951 y 1953 cuando el Instituto Italiano de Cultura en Madrid organiza unas jornadas para mostrar el cine que se estaba haciendo. Estos encuentros contaron con la presencia de directores de la talla de Vittorio de Sica, Alberto Lattuada, Cesare Zavattini o Luigi Zampa. De modo que las películas extranjeras que lograron pasar la censura, traerían consigo música con códigos y estéticas muy diversas. Así, el neorrealismo se convierte en una posible herramienta del lenguaje audiovisual para superar los controles de la censura española sobre todo

⁹ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

¹¹¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus. Op. cit.*, p. 37.

entre 1950 y 1953 con películas como *Brigada criminal* (I. F. Iquino, 1950). Sin embargo, el foco madrileño “alejados de las coordenadas estéticas del neorrealismo, pero deudores de su impulso ético y político, los cineastas formados en el IIEC [...] comienzan una carrera profesional que pronto dará frutos”¹¹². Las películas más representativas de esta iniciativa son *Esa pareja feliz* (1951) codirigida por Juan Antonio Bardem y José Luis García Berlanga, y *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) con guión de ambos y dirección del segundo.

Más adelante, a finales de la década de los años cincuenta uno de los miembros de la denominada Generación del '51, inicia sus primeras incursiones en el cine, poniéndole música a documentales y a películas de la Productora Elías Querejeta como él mismo explica anteriormente. Nos referimos al caso del compositor bilbaíno Luis de Pablo. A su primera etapa dentro del cine (1956- 1964) le corresponden cortometrajes de tipo turístico o de promoción industrial. Sus inicios en este campo se debieron básicamente a necesidades económicas como el propio compositor declara:

Para mí la música de cine ha sido una manera cómoda o fácil de ganarme la vida en una época en la que yo era mucho más joven y la música, ni era tan abundante como ahora, ni se tocaba con la frecuencia que se toca actualmente. Entonces tuve que buscar algún precedente para ganarme la vida con la música porque lo que no quería era hacer otro trabajo que no fuese musical [...]. Pero quiero que quede bien claro, que yo al cine le estoy agradecido, primero porque me permitió vivir durante algunos años, y segundo porque me obligó a tener un oficio muy especial y particular, que es bueno conocer⁷.

Y como Luis de Pablo, otros miembros del grupo se aventurarían en el mundo del audiovisual. Figuras como el músico mallorquín Román Alís¹¹³ que participó en varias películas y, según Marta Cureses¹¹⁴, colaboró con Antón García Abril en la orquestación de varios fragmentos de series como *El hombre y la tierra* dirigido por Félix Rodríguez de la Fuente entre 1974 y 1981. García Abril recuerda el trabajo

¹¹² *Ibidem*, p. 39.

⁷ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

¹¹³ En la base de datos de la Filmoteca Nacional, Román Alís aparece como autor en seis películas. En <http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

¹¹⁴ CURESES, Marta: “La generación del 50. Entre la destrucción y la reconstrucción”. Ciclo *Aula Abierta: Medio siglo de música en España (1950-2000)*. Madrid: Conferencia en la Fundación Juan March, 22 de noviembre de 2005. En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2544&l=1> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

conjunto: “Román Alís en alguna ocasión me ayudó [...], porque él estaba de auxiliar en mi Cátedra de Composición en el Conservatorio y por esa cercanía, él en algún momento me ayudó. Yo le marcaba, le daba el guión y él terminaba el trabajo realizando la copia, la partitura”¹¹⁵. La música del compositor mallorquín aparece en filmes como *La espuela* (1976) de Roberto Fandiño; *La petición* (1976) de Pilar Miró; y *Melodrama infernal* (1969), *Vera, un cuento cruel* (1973), *La rama seca* (1972) de Josefina Molina.

Por otro lado, Ramón Barce participa en la interesante banda sonora vanguardista del cortometraje *Espectro siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)*¹¹⁶ en 1969 de Javier Aguirre. Dentro de una estética vanguardista, tenemos el caso de Cristóbal Halffter, cuya producción cinematográfica se acerca a la treintena de filmes trabajando con directores como Pedro Masó en *Un hombre como los demás* (1974); León Klimovsky en *La paz empieza nunca* (1960) y *La pícaro molinero* (1955); Juan Antonio Bardem en *A las cinco de la tarde* (1960) o con Fernando Fernán Gómez en *El extraño viaje* (1966)¹¹⁷, entre otras muchas. Esta última película, para críticos de cine destacados como Jesús García de Dueñas, es una de las obras maestras del cine español, debido a varias razones: por un lado, la originalidad del argumento, el carácter esperpéntico y de sainete de la misma al estilo de Valle-Inclán, y por otro, por la construcción de carpintería del guion, que mantiene el interés del espectador hasta el final, así como cierto suspense.

El largometraje retrata un hecho real ocurrido durante la década de 1950 sobre un triple asesinato. Una historia que tiene dos hilos narrativos paralelos: tres hermanos que heredan una fortuna y se la disputan entre ellos y la historia de amor de un cantante de orquesta y la dependienta de una tienda. Ambos relatos terminarán entrecruzándose para dar a luz un final inesperado. Según señala Virginia Sánchez Rodríguez, la música ocupa 33 de los 92 minutos de duración del filme, desplegadas en 51 intervenciones conviviendo con canciones preexistentes de la época (pasodobles populares y algunas melodías de zarzuelas). “Las partituras de Halffter están compuestas para orquesta con

¹¹⁵ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

¹¹⁶ Existe un interesante artículo sobre este texto fílmico en DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: “¿Espectro? ¿Siete?”. *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp.403-408.

¹¹⁷ Película reseñada en algunas fuentes como de 1964. El año que reflejamos, es el que publica la base de datos de la Filmoteca Nacional. En <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

un lenguaje predominantemente atonal, que refuerza la sensación de misterio del filme y refleja sentimientos de desasosiego de los personajes”¹¹⁸. Tal como señala la autora, la atonalidad mantiene su tipificación habitual de relacionarse con pares de significados como miedo y tensión. Además señala, que la mayor parte de las intervenciones son breves, meros efectos para reforzar sensaciones de misterio y las composiciones principales son dos: una atonal y otra tonal y lírica con una función predominantemente expresiva sincrónica en relación a la escena. La banda sonora funciona como contrapunto a ésta.

Otros miembros de esta generación se remiten a colaboraciones puntuales como Xavier Berenguel, que aparece en la ficha técnica del cortometraje *Sesenta y cuatro asa* (1975) dirigida por Monserrat Areu Francisco Comas¹¹⁹. También es el caso de Alberto Blancafort que figura como músico en la producción de cinco obras fílmicas con los directores Jesús Fernández Santos (*Catedral de León, España, fiestas y castillos, España 1800, Carlos de Europa*) y Christian Anwander (*Las pinturas negras de Goya*) entre los años de 1959 y 1961. Manuel Carra, por su parte, aparece como compositor en la producción del largometraje *Mercancía humana* (1969) dirigida por Gian Paolo Callegari y del cortometraje *Arquitectura hacia el futuro* (1976) dirigida por Amando de Ossorio. Enrique Franco, según la base de datos de la Filmoteca Nacional y el archivo de obras musicales de la SGAE, figura como compositor de *Cuerda de presos* (1956) de Padro Lazaga, *Historias de Madrid* (1957) de Ramón Comas, *El hombre que viajaba despacito* (1957) de Joaquín L. Romero Marchent y *Oro español* (1959) de Jesús Franco. También Josep María Mestres-Quadreny figura como autor de la banda sonora de los textos fílmicos *Cuixart, permanencia del barroco* (1963) dirigida por Jean-André Fieschi y *Antoni Tàpies* (1981) dirigida por María Lluïsa Borrás. Finalmente, entre la lista de compositores del grupo Nueva Música y de esta generación que tuvieron breves encuentros con el mundo de la cinematografía, tenemos al músico murciano Manuel Moreno-Buendía. En su haber figuran *El fenómeno* (1956) dirigida por José María Elorrieta, *Prohibido soñar* (1965), *Los celos y el duende* (1966) y *S.O.S. Invasión* (1969) dirigidas todas por Silvio F. Balbuena.

¹¹⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 106.

¹¹⁹ En la ficha técnica de la Filmoteca Nacional, el compositor aparece como J. Berenguel. En <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

Los compositores más destacados dentro del marco del audiovisual serán, por una cuestión meramente cuantitativa y en orden de mayor a menor participación en el medio: Antón García Abril, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo. Éste último considera esta labor como un ejercicio de formación por la rapidez con la que debió concebir sus composiciones y por el ejercicio de enfrentarse a conceptos preestablecidos del imaginario cultural o memoria colectiva¹²⁰. Entre la música cinematográfica de Luis de Pablo y el resto de su obra, hay una diferencia que se basa, para el compositor, en el ejercicio de *libertad* que tuvo para construir el planteamiento musical de unas y de otras, y a pesar de ello, mantendrá siempre su estética y pensamiento musical definidos en el mundo de la música cinematográfica. La formación del autor está marcada por una profunda vena humanística con la que ha abordado diferentes técnicas compositivas como por ejemplo la música aleatoria, donde el instante de su ejecución constituye su realidad virtual –parafraseando al autor-. Y son estas técnicas las que podremos apreciar aplicadas a su música fílmica de una u otra manera.

Antón García Abril, por otro lado, está considerado como uno de los compositores con mayor producción para medios audiovisuales de la generación, muchas veces encasillado dentro del cine comercial¹²¹, también ha sido una pieza clave dentro de filmes adscritos al *cine de autor*. Su amplio repertorio en el género no solo le ha dado la posibilidad de explorar diversas formas de exponer la música y la experiencia de trabajar con directores muy distintos, sino que García Abril a su vez ha aportado su conocimiento y formación tanto dentro de la Academia como dentro de la música aplicada al audiovisual. Junto a Carmelo Bernaola, Antón García Abril realizó cursos especializados de formación en la música aplicada a la imagen con Francesco Lavagnino en Italia. Así, desde el principio tuvo unas herramientas sólidas para afrontar la creación en este medio artístico coral.

Sánchez Rodríguez se refiere a los trabajos del compositor: “[...] si observamos detenidamente sus trabajos audiovisuales, no encontramos una personalidad uniforme y homogénea, aunque todas sus composiciones son tonales y coinciden con los rasgos del

¹²⁰ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

¹²¹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 98-99

estilo musical comercial”¹²². Además destaca colaboraciones con directores como Pedro Lazaga (*Sor Citroën*, 1967) donde el compositor se vale de células rítmicas extraídas de la *bossa nova* con una banda sonora “que ocupa prácticamente en su totalidad los 30 minutos y 8 segundos de música en el filme. En total, 32 intervenciones, con un predominio de bloques tonales, no diegéticos y con función expresiva, ilustran musicalmente la historia [...]. Ese ambiente sonoro tonal y onírico queda interrumpido únicamente en su momento de angustia por la salud de Luisa”¹²³. Bajo nuestra perspectiva y desde otro punto de vista al de Sánchez Rodríguez, podríamos decir que la heterogeneidad que muestra Antón García Abril, es una evidencia de su capacidad de adaptación, de su amplio conocimiento del lenguaje musical y de su profundo contacto con todo tipo de géneros cinematográficos, puesto que a diferencia de lo que plantea Sánchez Rodríguez, el autor también realizará obras de estéticas vanguardistas experimentando con las técnicas instrumentales, con la atonalidad y colaborando con directores enmarcados en diversas corrientes, entre ellas el *nuevo cine*. En la entrevista realizada al compositor recogimos cómo valora su participación en la escena cinematográfica:

En cine he hecho obras con las que me he sentido muy a gusto: *La lozana andaluza* por ejemplo, tiene una partitura que se podría programar en las salas de conciertos como la música de algunas películas de Mario Camus. Me siento muy satisfecho con las dos películas de Pilar Miró [...], con trabajos dentro del cine y posiblemente haya algunos trabajos televisivos que por ser justamente no uno, sino doce o trece capítulos, es decir, una obra mucho más larga, me siento incluso más identificado: *Fortunata y Jacinta* fue un proceso, sino recuerdo mal, de trece capítulos y hay una música larga y estructurada o *Anillos de Oro...*¹²⁴.

¹²² *Ibidem*, p. 98.

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

Dentro de la amplia experiencia que García Abril tiene en la televisión, destacan proyectos interesantes no solo por la continuidad de los mismos, sino también por la aplicación narrativa de la música. Es el caso de *El hombre y la tierra* (1974-1981) de Félix Rodríguez de la Fuente:

El hombre y la tierra es un caso especial. Se trata de un mundo aparte porque es un mundo que yo tuve que inventar. No fue simplemente escribir música para protagonistas que eran seres humanos, historias humanas, no. Tuve que escribir música para la fauna y la flora. Los protagonistas eran animales muy divertidos. Hay secuencias de amor de la máxima ternura entre animales [...], un pajarillo que está alimentando a sus polluelos o cualquier animal que está amamantando [...], un oso hormiguero jugando con un árbol [...], el vuelo de los pájaros, la violencia y la forma de entender de un lobo, en fin, es otro mundo... Yo no tenía ninguna referencia. En otros casos, se puede beber del cine americano y del cine realista italiano de mi juventud. Porque hay que recordar que fueron ciento y pico capítulos. El público cree que yo escribí la cabecera de títulos nada más y desconoce que toda la música que aparece fue escrita por mí¹²⁵.

Así, vemos cómo el ejercicio compositivo enriquecido por el contexto narrativo, adopta concepciones creativas con una gran riqueza, muchas veces, independientemente de la idiosincrasia o retórica fílmica a la que se aplique. Por otra parte, es cierto que frecuentemente el estilo musical vanguardista se ha asociado claramente al *Nuevo Cine Español*, tanto la Escuela de Barcelona y otros directores independientes así lo han demostrado en diversas obras cinematográficas. Sánchez Rodríguez señala la atonalidad como uno de los rasgos predominantes en estas asociaciones de la vanguardia musical y el *nuevo cine*. “Efectivamente, la música atonal también puede estar vinculada a conflictos y sentimientos de desasosiego en las composiciones vanguardistas [...]; suele ser habitual la presencia de temas musicales atonales importantes para el desarrollo del filme y sin que éstos estén relacionados exclusivamente con una función expresiva en los términos expuestos”¹²⁶. Para sostener los argumentos, la autora utiliza como ejemplos de este lenguaje vanguardista a películas como *La caza* de Carlos Saura o *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino, reafirmando la apuesta que Adorno y Eisler hicieron por el lenguaje atonal¹²⁷, especialmente el dodecafónico como una herramienta para elevar la película a la

¹²⁵ *Ídem*.

¹²⁶ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *Op. cit.*, p. 100,

¹²⁷ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans: *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 61.

categoría de obra de arte y así servir de plataforma para acercar a las masas a la nueva música:

La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el film es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en la primera voz da lugar a impresiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación permite que la música haga las veces de ‘fondo’ en un sentido más positivo que como telón sonoro [...] aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos¹²⁸.

Y aunque es verdad que los autores se oponían al uso del *leitmotiv*, y que muchos compositores adheridos al denominado estilo musical vanguardista, también compartían esta idea, lo cierto es que esta estructura ha funcionado tanto en el *cine comercial* como en el *cine de autor*. Como señala la autora, también el neoclasicismo se añadirá al lenguaje atonal utilizado en el cine.

Carmelo Bernaola tenía una idea clara al respecto. Entusiasta desde el principio por trabajar en el mundo del cine (le veremos incluso tener un papel de actor en *Del amor y otras soledades*) y tras su formación con Francesco Lavagnino, creía firmemente que el compositor de bandas sonoras debía cumplir unas características. Le obsesionaba “el concepto de *articulación* con el que daba a entender la necesidad del músico de amoldarse al *tempo* y a la expresividad de las imágenes rodadas”¹²⁹ y esto se llevaría a cabo no solamente a base de la composición de temas pues entendía que “un tema siempre tiene que empezar y terminar y tiene una forma específica [...]. Y la música y la imagen tienen sus duraciones específicas que no pueden variarse alegremente [...]. Lo que técnicamente se llama *tema* es lo más anticinematográfico que podamos imaginar”¹³⁰. El compositor abogaba por una música al servicio del discurso fílmico y rechazaba la utilización de música clásica preexistente en el cine. Según su testimonio: “*Muerte en Venecia* me parece una cosa nefasta. ¡Qué horror! Me

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2004, p. 94.

¹³⁰ *Ídem*.

pasé la película oyendo a Mahler, me estorbaba su música”¹³¹. Así, su concepción creativa dista mucho de la que proponían los autores rusos y del trabajo que Eisenstein y Prokofiev realizaron en su momento:

Es la antimúsica cinematográfica. Lo que pasa es que esas cosas no las puedes decir, porque, pobrecito, Carmelo Bernaola, el de la glorieta de Bilbao [...]. Pero con cincuenta años hay que empezar a decir las cosas para que no se crean que eres bobo [...]. Shostakovich y Khachaturian en la Unión Soviética, cuando hacían cine había veces que pedían a los directores más tiempo o menos tiempo para que su música pudiese desenvolverse lógicamente bajo el punto de vista formal. Esto es una aberración, porque entonces, ¿cómo quedaba formalmente la película? Una película, si está bien montada, medida, equilibrada formalmente, ya está. Entonces la música lo que tiene que hacer es adaptarse a esto¹³².

Sin embargo, la preocupación estética de los *directores-autores* de los *nuevos cines* no siempre irá en la misma dirección que planteaban los teóricos rusos. La orquestación de un texto fílmico requiere la apertura y abordaje de tantos frentes, a su vez dependientes de una amplia variabilidad, que llevar su realización a buen puerto muchas veces es una tarea imposible. Uno de los determinantes más importantes y no del todo insustanciales desde el punto de vista artístico, es el tema de la financiación y producción del compendio fílmico desde el punto de vista práctico, una variable que puede determinar el tamaño de la plantilla instrumental, la calidad de los intérpretes que van a ejecutar la banda sonora, etc. No en vano durante los años sesenta, en pleno desarrollo de los nuevos lenguajes, la concreción de nuevos proyectos era compleja. “La historia del cine español, en la segunda mitad de los años sesenta, está llena de proyectos abordados, de guiones paseados hasta el agotamiento de despacho en despacho, de esperanzas rotas e incipientes carreras truncadas”¹³³.

Y es en este complejo panorama donde la nueva generación de cineastas tiene que construir la nueva historia. Solo Berlanga, Maesso, Zabalza y Saura se incorporarán a la industria como directores titulados del IIEC antes de que la institución

¹³¹ *Ídem*.

¹³² TÉLLEZ, José Luis; LINÁS, Francesc: “Ver, oír” y “Entrevista con Carmelo Bernaola”. *Contracampo. Revista de cine*. Madrid: año II, n. 8, ene. 1980, p. 19-42.

¹³³ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 95.

cambiara su nombre y diera cobijo a la generación inmediata de Camus y Patino, con algún enfrentamiento entre Saura y los directores Bardem y Berlanga produciendo que este último, abandone el Instituto en 1957 y vuelva un año más tarde de forma no oficial. Por su parte, Saura nombrará en la nueva Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) como jóvenes promesas a un grupo de estudiantes entre los que se encuentra Mario Camus. En el curso 1958-1959, cuando Saura se incorpora como profesor de dirección de primero, tiene lugar una huelga que desencadena la dimisión de Cano Lechuga, rechazado por los estudiantes debido a la falta de medios, de un profesorado estable y de un plan de estudios racional. “La propuesta viene encabezada por Basilio Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Julio Diamante, Joaquín Jordá, Luis Enciso, Francisco Molero y José Luis Borau [...]”¹³⁴. Así, es Basilio Martín Patino quien junto a otros estudiantes como José Luis Borau, se entrevista con José Luis de Heredia (persona del régimen) para el cargo de director. Éste último en su mandato dotó al centro de mayores medios, consolidando la situación del profesorado e institucionalizando los cortometrajes de prácticas. También inauguró sesiones públicas de los cortometrajes de los alumnos en el Palacio de la Música donde se invitaba a productores y personalidades de la industria.

A este panorama que poco a poco les daba un lugar a los nuevos creadores cinematográficos, llega José María García Escudero, una pieza clave para el desarrollo y divulgación del *nuevo cine*. García Escudero fue Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967). Hombre del régimen, militante moderado del catolicismo, conocedor del cine español y participante activo en las Conversaciones de Salamanca¹³⁵. Sus actuaciones básicamente fueron:

- Crear un código de *censura* que sigue coartando libertades, pero genera unas líneas de juego a las que poder atenerse, eliminando la libre actuación del censor de turno. Además de mantener una postura mínimamente aperturista.
- Potenciar el *cineclubismo* como medio cultural educador y llave para las salas de Arte y Ensayo dando salida a películas con poca popularidad entre el público.

¹³⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 43.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 46.

- Subvencionar del 15% de la taquilla en los cinco años siguientes al estreno de la película.

Y es a partir de esta nueva proyección que se hace de la industria nacional cinematográfica en la que se contemplan ayudas estatales, se clarifican los criterios de censura y se promueven proyectos en torno a la literatura española como sucedió en las décadas siguientes, cuando nos encontramos con la potenciación de creadores tan particulares y talentosos en su lenguaje como son Carlos Saura (1932), Mario Camus (1935) y Basilio Martín Patino (1930), protagonistas dentro del movimiento del *Nuevo Cine Español* y compañeros de viaje dentro del audiovisual de compositores vanguardistas como Luis de Pablo (1930), Antón García Abril (1933) y Carmelo Bernaola (1929-2002). Todos pertenecientes a la misma generación, iniciaron su camino vital en la década de los años treinta, poco antes de que estallara la Guerra Civil Española.

La filmografía de cada uno de estos directores, comprende los catálogos que tejerán la historia más brillante del cine español. En el caso de Carlos Saura, uno de los cineastas más internacionales de esta generación, encontramos una larga lista de películas donde la música en sí misma ocupa un lugar importante dentro de la temática narrativa del autor:

Tabla 1. *Filmografía de Carlos Saura en orden cronológico*

| # | TÍTULO | AÑO |
|----|---|------|
| 1 | <i>El pequeño río Manzanares</i> | 1956 |
| 2 | <i>La tarde del domingo</i> | 1957 |
| 3 | <i>Cuenca</i> | 1958 |
| 4 | <i>Los golfos</i> | 1961 |
| 5 | <i>Llanto por un bandido</i> | 1964 |
| 6 | <i>La caza</i> | 1966 |
| 7 | <i>Peppermint Frappé</i> | 1967 |
| 8 | <i>Stress-es tres-tres</i> | 1968 |
| 9 | <i>La madriguera</i> | 1969 |
| 10 | <i>El jardín de las delicias</i> | 1970 |
| 11 | <i>Ana y los lobos</i> | 1973 |
| 12 | <i>La prima angélica</i> | 1974 |
| 13 | <i>Cría cuervos</i> | 1976 |
| 14 | <i>Elisa, vida mía</i> | 1977 |
| 15 | <i>Los ojos vendados</i> | 1978 |
| 16 | <i>Mamá cumple cien años</i> | 1979 |
| 17 | <i>Deprisa, deprisa</i> | 1980 |
| 18 | <i>Bodas de sangre</i> | 1981 |
| 19 | <i>Dulces horas</i> | 1981 |
| 20 | <i>Antonieta</i> | 1982 |
| 21 | <i>Carmen</i> | 1983 |
| 22 | <i>Los zancos</i> | 1984 |
| 23 | <i>El amor brujo</i> | 1986 |
| 24 | <i>El dorado</i> | 1988 |
| 25 | <i>La noche oscura</i> | 1989 |
| 26 | <i>Ay, Carmela</i> | 1990 |
| 27 | <i>Sevillanas</i> | 1992 |
| 28 | <i>Dispara</i> | 1993 |
| 29 | <i>Marathon</i> | 1993 |
| 30 | <i>Flamenco</i> | 1995 |
| 31 | <i>Taxi</i> | 1996 |
| 32 | <i>Pajarico</i> | 1997 |
| 33 | <i>Tango</i> | 1998 |
| 34 | <i>Goya en burdeos</i> | 1999 |
| 35 | <i>Buñuel y la mesa del rey salomón</i> | 2001 |
| 36 | <i>Salomé</i> | 2002 |
| 37 | <i>El 7º día</i> | 2004 |
| 38 | <i>Iberia</i> | 2005 |
| 39 | <i>Fados</i> | 2007 |
| 40 | <i>Io, Don Giovanni</i> | 2009 |
| 41 | <i>Flamenco, flamenco</i> | 2010 |

En cuanto al catálogo filmográfico de Mario Camus, tan arraigado en la literatura española, encontramos una significativa lista de títulos donde el lenguaje cinematográfico le hace justos honores a las obras de los escritores más relevantes del panorama artístico literario, desde obras de autores de su generación como Ignacio Aldecoa e incluso Miguel Delibes, hasta clásicos como Pedro Calderón de la Barca:

Tabla 2. *Filmografía de Mario Camus en orden cronológico*

| # | TÍTULO | AÑO |
|----|---|------|
| 1 | <i>Con el viento solano</i> | 1967 |
| 2 | <i>Al ponerse el sol</i> | 1967 |
| 3 | <i>Volver a vivir</i> | 1967 |
| 4 | <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 1975 |
| 5 | <i>La joven casada</i> | 1975 |
| 6 | <i>Digan lo que digan</i> | 1968 |
| 7 | <i>Young Sánchez</i> | 1964 |
| 8 | <i>Los farsantes</i> | 1964 |
| 9 | <i>Muere una mujer</i> | 1965 |
| 10 | <i>La visita que no tocó el timbre</i> | 1966 |
| 11 | <i>Cuando tú no estás</i> | 1966 |
| 12 | <i>Esa mujer</i> | 1969 |
| 13 | <i>La cólera del viento</i> | 1971 |
| 14 | <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 1973 |
| 15 | <i>Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (los desastres de la guerra, 1808)</i> | 1983 |
| 16 | <i>Los días del pasado</i> | 1977 |
| 17 | <i>La colmena</i> | 1982 |
| 18 | <i>Los santos inocentes</i> | 1984 |
| 19 | <i>La vieja música</i> | 1985 |
| 20 | <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 1987 |
| 21 | <i>La rusa</i> | 1987 |
| 22 | <i>Después del sueño</i> | 1992 |
| 23 | <i>Sombras en una batalla</i> | 1993 |
| 24 | <i>La suerte</i> | 1963 |
| 25 | <i>El borracho</i> | 1962 |
| 26 | <i>Amor propio</i> | 1994 |
| 27 | <i>Adosados</i> | 1996 |
| 28 | <i>El color de las nubes</i> | 1997 |
| 29 | <i>La vuelta del coyote</i> | 1998 |
| 30 | <i>La ciudad de los prodigios</i> | 1999 |
| 31 | <i>La playa de los galgos</i> | 2001 |
| 32 | <i>La forja de un rebelde 1</i> | 1990 |
| 33 | <i>La forja de un rebelde 2</i> | 1990 |
| 34 | <i>La forja de un rebelde 3</i> | 1990 |
| 35 | <i>La forja de un rebelde 4</i> | 1990 |
| 36 | <i>La forja de un rebelde 5</i> | 1990 |
| 37 | <i>La forja de un rebelde 6</i> | 1990 |
| 38 | <i>El prado de las estrellas</i> | 2007 |

Basilio Martín Patino, uno de los protagonistas y activistas de los movimientos de protesta en torno a la situación del cine español, posee un corto catálogo donde se incluyen películas y documentales fundamentales dentro de la historiografía fílmica de la Península, textos cinematográficos con un lenguaje complejo donde los diálogos están fuertemente marcados por su talante literario, ofreciendo a través de sus personajes, profundas reflexiones sobre la naturaleza humana. Su filmografía comprende:

Tabla 3. *Filmografía de Basilio Martín Patino en orden cronológico*

| # | TÍTULO | AÑO |
|----|--|------|
| 1 | <i>Imágenes sobre un retablo</i> | 1955 |
| 2 | <i>Tarde de domingo</i> | 1960 |
| 3 | <i>El noveno</i> | 1961 |
| 4 | <i>Imágenes y versos de la navidad</i> | 1962 |
| 5 | <i>Torerillos</i> | 1962 |
| 6 | <i>Nueve cartas a Berta</i> | 1967 |
| 7 | <i>Paseo por los letreros de Madrid</i> | 1968 |
| 8 | <i>Del amor y otras soledades</i> | 1969 |
| 9 | <i>Canciones para después de una guerra</i> | 1976 |
| 10 | <i>Queridísimos verdugos</i> | 1977 |
| 11 | <i>Caudillo</i> | 1977 |
| 12 | <i>Retablo de la Guerra Civil Española</i> | 1980 |
| 13 | <i>Hombre y ciudad</i> | 1981 |
| 14 | <i>Inquisición y libertad. Reflexiones en torno a una exposición sobre el Santo Oficio en España</i> | 1982 |
| 15 | <i>El nacimiento de un nuevo mundo</i> | 1982 |
| 16 | <i>La nueva ilustración española</i> | 1984 |
| 17 | <i>Los paraísos perdidos</i> | 1985 |
| 18 | <i>Madrid</i> | 1987 |
| 19 | <i>La seducción del caos</i> | 1991 |
| 20 | <i>Andalucía: un siglo de fascinación</i> | 1995 |
| 21 | <i>Octavia</i> | 2002 |
| 22 | <i>Libre te quiero</i> | 2012 |

De esta forma, sacamos a la luz las colaboraciones entre estas personalidades tan influyentes en el desarrollo de sus respectivas disciplinas, espíritus inquietos que se embarcaron en la aventura del *nuevo lenguaje* que el siglo XX desplegó en todos los ámbitos artísticos. En este multi-universo del que se constituye el cine, la música encuentra un espacio para desarrollar nuevas vías de comunicación con el ser humano contemporáneo, nuevas vías de expansión para articular y activar desde la más profunda

esencia del hombre, todas las capacidades sensitivas que por afinidad, la música es capaz de despertar en el sujeto receptor o espectador:

Sea cual sea nuestra opinión de la música de vanguardia occidental del siglo XX, lo cierto es que sirvió para demostrar lo fútil de estos ejercicios definatorios. Puede hacerse música con transistores mal sincronizados, con los ruidos accidentales de una sala de conciertos, con el zumbido de una sala de máquinas. Nadie dice que tenga que gustarnos. Hay motivos sobrados para sostener que la música se define mejor en términos sociológicos y culturales que acústicos. Es una actividad humana y solo es universal en el sentido de que toda cultura parece practicarla, sin que quepa hacer más generalizaciones en cuanto a qué es exactamente y qué función cumple. Algunas culturas hacen música golpeando tambores, bloques de madera, trozos de metal: valoran el ritmo –y tal vez el timbre– por encima de la melodía; otras tienen como instrumento principal la voz humana. En unas culturas, la música es inseparable del baile; en otras, se reserva para ocasiones especiales; en otras, la gente crea una banda sonora más o menos continua para su existencia [...] ¹³⁶.

¹³⁶ BALL, Philip: *El instinto musical: Escuchar, pensar y vivir la música*. Úbeda: Ed. Turner Publicaciones, 2010, p. 24.

CAPÍTULO II

Música y Comunicación

*Análisis de los procesos musicales en la
filmografía: paralelismos y paradojas*

*Cada vez son más enanos los “tal vez”
y crece la condenación de los “así será”.*

Silvio Rodríguez¹³⁷

¹³⁷ RODRÍGUEZ, Silvio: “Alabanzas”. *Cita con ángeles*. EGREM Ojalá, 2003.

2.1. CRITERIOS ANALÍTICOS EN EL PROCESO AUDIOVISUAL

¿Qué es la música? ¿Qué efecto produce? ¿Y por qué actúa de este modo? Dicen que eleva las almas. ¡Es absurdo! ¡Es mentira! Ejerce una gran influencia (me refiero a mí mismo), pero no eleva el alma en modo alguno. No hace que el alma se eleve y trascienda, sino que la irrita. ¿Cómo explicar esto? La música me obliga a olvidar mi existencia, mi situación real; me traslada a una situación distinta, ajena a mí. Bajo su influencia me parece sentir lo que no siento, entender lo que no entiendo y ser capaz de lo que no soy en realidad. Creo que la música actúa como el bostezo o la risa; no tiene uno ganas de dormir, pero bosteza al ver bostezar a otro; no tiene uno por qué reírse, pero ríe al oír la risa de otros. La música provoca en mí el estado de ánimo que tenía el compositor al escribirla. Mi alma se confunde con la suya, y nuestro estado de ánimo se transforma; pero ignoro por qué me ocurre eso¹³⁸.

León Tolstoi

Cuando en 1889 León Tolstoi escribía esta novela corta, *La sonata a Kreutzer*, cuyo título es el mismo de la obra para violín y piano de Ludwig van Beethoven - *Sonata para violín y piano n.º 9 en la mayor, op. 47*, comúnmente conocida como *Sonata a Kreutzer*, sugería un tema recurrente en la literatura y la filosofía: El poder de la música en la sugestión de las emociones. Y aunque la novela encuentra su fuente de inspiración en los celos que el escritor experimentó por la relación de su mujer con el compositor Serguéi Tanéyev y su música, sus palabras evocan un asunto que diversas disciplinas como la musicología cognitiva, la filosofía de la música, la estética, los estudios etnomusicológicos y antropológicos, entre otros, abordan en la actualidad¹³⁹.

Esa estructura envolvente y sonora con aromas ancestrales, con códigos tan familiares como desconocidos, encuentra arropo en las artes escénicas desde tiempos inmemoriales hasta alcanzar los albores del cine a finales del XIX. Entender la transformación que la influencia de la música provoca en lo visual cuando suceden imagen y sonido al unísono, en un solo gesto, con un único impulso, es nuestro cometido. De modo que para llevar a cabo un análisis de música cinematográfica que

¹³⁸ TOLSTOI, León: *La sonata a Kreutzer*. Barcelona: Editorial Labor, 1979, pp. 100-101.

¹³⁹ Así por ejemplo, en el Centro de Cognición Musical de la Universidad de Ohio actualmente exponen en su página web un cuestionario con los campos de estudio que engloban preguntas tan amplias como ¿por qué la gente hace música?, ¿de qué manera la música evoca emociones?, ¿cuán antigua es la práctica musical?, ¿es la inteligencia musical independiente de la inteligencia general?, ¿es hereditaria la capacidad musical?, ¿cómo es que la música proporciona placer? ¿por qué mucha gente prefiere la música tonal a la atonal?, ¿por qué algunas melodías se pegan en la cabeza?, etc. El cuestionario está en: http://csml.som.ohio-state.edu/what_is_music_cognition.html (última consulta el 1 de mayo de 2015). Más información en: REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: Editorial SB, 2006, p. 244.

nos ayude a contextualizar los fenómenos que resultan de esta combinación, tendremos en cuenta distintos aspectos. Es fundamental su carácter interdisciplinario. Tan importante va a ser qué definición le atribuimos al análisis como el valor que pueda éste aportar. De ahí la cuestión de las múltiples preguntas que pueden surgir a la hora de enfrentarnos a un análisis audiovisual: ¿Qué método analítico utilizar, qué herramientas, qué disciplinas...? Queremos descubrir la música en el contexto del autor, entender por ejemplo, el uso del *cliché*¹⁴⁰, si lo hubiese, y a través de una visión holística identificar qué factores influyen en la composición de la banda sonora. No se trata solamente de justificar su importancia dentro del cine, sino de comprender su comportamiento desde diversos ángulos, su forma de actuar sobre el texto fílmico. Así pues, partiremos de la siguiente definición:

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento¹⁴¹.

Realizaremos un análisis estructural y funcional de la banda sonora dentro del contexto audiovisual partiendo de las particularidades de cada película. Josep Lluís i Falcó señala sobre el análisis audiovisual, “[...] debe pasar necesariamente por el respeto mutuo tras delimitar con claridad cuáles son los objetivos de los distintos tipos de análisis”¹⁴². Para ello debemos entender qué busca aportar el ejercicio analítico, en otras palabras:

El valor de un método analítico radica en que hace posible el expresar las ideas de piezas determinadas. Los distintos y numerosos métodos analíticos existentes se diferencian unos de otros principalmente en la naturaleza y el alcance de las ideas que han de extraer y para lo cual están concebidos¹⁴³.

Partiendo de estas definiciones iniciales en torno al análisis, plantearemos unos criterios para entender la música en este contexto. Se aplicarán conceptos multidisciplinares debido a la naturaleza del objeto cinematográfico, su complejidad

¹⁴⁰ Entendido como un motivo musical o tratamiento de la banda sonora que sigue un prototipo preestablecido para provocar sensaciones específicas en el espectador.

¹⁴¹ CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Piados, 2001, p. 17.

¹⁴² LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 143.

¹⁴³ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 2003, p. 1.

compuesta de multi-universos. Se propone un *análisis integracionista* con herramientas proporcionadas por la musicología cognitiva¹⁴⁴, la etnomusicología, la semiótica, la psicología de la música, entre otras, además de las que música y cine pueden ofrecer. Este análisis de las fuentes fílmicas, desde un enfoque global, mostrará el audiovisual como un proceso artístico donde la música tiene lugar para la experimentación, a pesar de la hegemonía de la funcionalidad como eje determinante.

2.2. ANTECEDENTES

Un análisis integracionista para un repertorio cinematográfico

¿Por qué un enfoque integracionista? El musicólogo inglés, Philip Tagg, catedrático de musicología en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal, planteaba en los años '80 la importancia de abordar el análisis completo del discurso musical considerando el aspecto social, psicológico, visual, gestual, ritual, histórico, económico, función, estilo, situación de la *performer*, etc.¹⁴⁵, es decir, un análisis interdisciplinario. El poder de la música como lenguaje dentro del multiuniverso cinematográfico es definitivo en la transmisión de información simbólica a nivel emocional.

El ser humano es sensible a los estímulos sonoros dependiendo de muchos factores: estado de ánimo, ritmo de actividad del contexto en el que se inscribe, enculturación¹⁴⁶ del individuo, nivel de comprensión cognitiva hacia el elemento

¹⁴⁴ Se trata de una actividad de investigación musical reciente que estudia la *mente musical* a la que “no le interesa entender la música como un conjunto de objetos sonoros, compositores ilustres o un elenco de sistemas y estructuras cerrados en sí mismos, sino como el resultado de una serie de procesos cognitivos como la memoria, la percepción, la comprensión, la producción de emociones, las sensaciones sinestésicas, la imaginación, el movimiento experimentado corporalmente a través del sonido, las imágenes metafóricas que se evocan cuando escuchamos música, etc.”. En LÓPEZ CANO, Rubén: “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Blog *Papeles Suelos*. Texto didáctico, 2007, p. 11.

En <http://rlopezcano.blogspot.com.es/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

ó en http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf (última consulta el 10 de febrero de 2015).

¹⁴⁵ TAGG, Philip: “Analising popular music: theory, method and practice”. *Popular Music*. Vol. 2, Theory and Method, 1982, pp. 37-67.

¹⁴⁶ El concepto de *enculturación* o *endoculturación* “se refiere a los procesos con los que el individuo aprende su cultura, se trata de un proceso continuo que nunca finaliza sino que abarca todo el ciclo vital del individuo”. En MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1997, p. 166.

sonoro, reconocimiento de los estímulos. Así, para entender el hecho musical en un soporte cinematográfico, se plantean unos criterios analíticos resultado de la observación del proceso audiovisual en torno a la percepción. Jean Mitry en su trabajo *Estética y psicología del cine* cita al filósofo franco húngaro Víctor Basch: “el carácter estético de un objeto no es una cualidad de este objeto sino una actividad de nuestro yo, una actitud que tomamos frente a este objeto”¹⁴⁷. Desde esta perspectiva, será tan importante el *objeto* como el *sujeto*. Tal como argumenta la Teoría Ecológica de la Percepción Visual (*Ecological Approach to Visual Perception Theory*) de James Gibson¹⁴⁸, aplicada a la música por William Luke Windsor¹⁴⁹. Teoría en la que el *objeto* se define mediante el *sujeto* que lo percibe. Si aplicamos esta estructura a la comunicación que se establece entre el espectador de una película y la película en sí, encontraríamos que una de las funciones predominantes de la *música aplicada*, en este caso, es ejercer una influencia sobre la percepción del espectador manipulando sus emociones y generando un vínculo de comunicación. El eje de esta cuestión se centra en qué significado genera esa comunicación, en otras palabras:

Afirmar que la música *comunica algo* parecería, en principio, un enunciado aceptable sin demasiados problemas para la mayoría, aunque ciertamente los conceptos de lo que se entiende por música y por comunicación requerirían una explicación y un necesario acotamiento. Sin embargo las respuestas a la pregunta *qué es lo que comunica la música* obtendrían mucho menor grado de consenso. A menudo oímos o leemos frases tan heterogéneas como: la música comunica o trasmite emociones, la música expresa estados de ánimo o, por el contrario, carece de una finalidad expresiva; la música posee –o no– un significado y este puede manifestar –o no– con palabras; la significación de la música es unívoca, o diferente según las personas, sus contextos, sus experiencias; la música posee su propio lenguaje, se significa a sí misma. Es tan numeroso el listado de autores –desde la filosofía, la estética, la teoría del arte, la música, la lingüística, la semiología– que han tratado de describir o delimitar el sentido o los efectos que la música provoca en las personas que inmediatamente comprendemos que esta posee algo que se resiste a su descripción, a todo intento de interpretación. Y por otra parte, parece incontestable que la exposición a su caudal sonoro, en sus muy diferentes manifestaciones, nos afecta en algún modo, nos concierne, nos implica. La música actúa sobre nosotros de manera múltiple, inefable, poniendo en juego numerosos planos: estéticos, dramáticos, poéticos, asociativos, metafísicos, cinestésicos, pero, por debajo de ellos, se encuentra un origen común, global, que el inconsciente colectivo contemporáneo siente como una *energía en movimiento* (Reibel, 1986). Son esta energía, esta fuerza y este movimiento de los sonidos los que engendran los principios, las dimensiones melódicas y rítmicas de la música, los múltiples comportamientos

¹⁴⁷ MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1989, p. 19.

¹⁴⁸ GIBSON, James: *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin, 1979.

¹⁴⁹ WINDSOR, William Luke: “An ecological approach to semiotics”. *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 34. (2) 179-198, 2004.

sonoros que encontraremos en la ingente diversidad de géneros y estilos musicales de toda época y lugar¹⁵⁰.

Con estas palabras Antonio Alcázar, profesor en la Universidad de Castilla-La Mancha cuyas investigaciones se centran en el campo del análisis perceptivo de la música electroacústica, describe la complejidad del proceso de comunicación y cómo éste de alguna forma activa una serie de respuestas psicoafectivas y biológicas en el receptor. Esto nos acerca al porqué se usa la música como una de las herramientas fundamentales para ejercer esa influencia y manipulación perceptiva en el cine. La eficacia de ésta en la transmisión de códigos de impacto narrativo radica en un principio: somos seres musicales, como plantea el psicólogo estadounidense Howard Gardner quien durante los años '80 formuló su Teoría de las Inteligencias Múltiples, proponiendo la existencia de al menos ocho inteligencias que intervienen en el desarrollo integral del individuo: inteligencia lingüística, musical, lógico-matemática, espacial, cinestésico-corporal, naturalista, interpersonal e intrapersonal. Según el autor, la inteligencia musical es la primera en desarrollarse a partir de los dos meses de edad llegando a la conclusión de que la inteligencia musical es una cualidad de la especie humana ya que es un elemento común en todas las culturas¹⁵¹. Esta idea de la música instalada en la primigenia del desarrollo humano, que como habilidad es una de las últimas que se pierde en la vejez, nos conduce al mecanismo mismo mediante el cual los sonidos son recibidos e interpretados por el cerebro a lo largo de la vida de un ser humano, en palabras del musicólogo mexicano Rubén López Cano:

[...] el sistema auditivo funciona simultáneamente a varios niveles, desde los fisiológicos hasta los mentales; desde los procesos de la imaginación hasta el anclaje en la 'realidad física'; desde la cognición virtual hasta la cognición corporal. Durante la audición, procesos químicos se alían con impulsos eléctrico-neurológicos y éstos se combinan a su vez con procedimientos táctiles, eólicos y líquidos. Todo ello se organiza por medio del conocimiento del mundo acústico que hemos acumulado durante nuestras vidas. En esta organización intervienen también, y de manera definitiva, nuestras filias y fobias más inconscientes así como nuestra imaginación y fantasía¹⁵².

¹⁵⁰ ALCÁZAR, Antonio: "Las Unidades Semióticas Temporales (UTS), estrategia perceptiva y vía analítica para la música". *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Ed. Universidad de Barcelona - Biblioteca, 2014, pp. 29-30.

¹⁵¹ GARDNER, Howard: *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2012.

¹⁵² LÓPEZ CANO, Rubén: "Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 [11]. Barcelona. En <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion> (última consulta el 26 de octubre de 2014).

Así, el oído externo, formado por pabellón y conducto auditivo, capta las ondas sonoras que la membrana timpánica enlaza con el oído medio donde una cadena de huesos (martillo, yunque y estribo) une la membrana hasta la abertura del hueso temporal. Éste transmite la vibración desde la superficie timpánica. La parte posterior está unida a la anterior por el oído interno que conduce las ondas hacia el espacio subaracnoideo del cráneo y del conducto endolinfático donde están las células sensoriales del órgano de Corti. En el oído interno está la cóclea que contiene receptores sensoriales. Éstos a su vez, envían los impulsos a las células nerviosas y finalmente al cerebro. Las fibras del nervio auditivo conectan células ciliadas de la cóclea con su núcleo. En la base está la membrana basilar que convierte vibraciones mecánicas en impulsos eléctricos¹⁵³. A partir de aquí la vía auditiva entra en el tronco cerebral a través del bulbo raquídeo contactando con la formación reticular, estructura neuronal encargada de actuar globalmente sobre toda la corteza cerebral activando su funcionamiento. Finalmente, esta vía acústica finaliza a nivel de la profundidad de los lóbulos temporales del cerebro en donde, por un lado se hace plenamente consciente la percepción acústica, y por otro interacciona con el sistema límbico, estructura básica en las funciones relacionadas con la memoria y con las vivencias emocionales del individuo. Este complejo sistema neurofisiológico es el responsable de que el cerebro ponga sonido a las experiencias vivenciales de la persona¹⁵⁴.

De este modo, se transmite la información sonora al cerebro donde asociamos la música con conceptos y la definimos como suave, triste, alegre, conocida. Una individualidad perceptiva que puede o no ser compartida. En otras palabras, “nuestro cerebro es el órgano que analiza la percepción. Se desarrolló durante millones de años de evolución biológica, hasta llegar a reflejar y modelar los procesos perceptivos [...] una percepción correcta del mundo exterior con gran precisión, lo que nos permite la adaptación”¹⁵⁵. Autores como Rubén López Cano subrayan la importancia de los cinco sentidos en los mecanismos de percepción. Gráficamente el neurocirujano canadiense Wilder Penfield categorizó las cortezas somatosensoriales y motora entre las décadas de

¹⁵³ BACA MARTÍN, Jesús Ángel: *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p. 77.

¹⁵⁴ NETTER, Frank H. *Atlas of neuroanatomy and neurophysiology*. Teterboro (Nueva Jersey): Custom Communication, 2002.

¹⁵⁵ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Op. cit.*, p. 215.

1940 y 1950 y elaboró una representación somatotópica de *homúnculo motor* en el área motora¹⁵⁶:

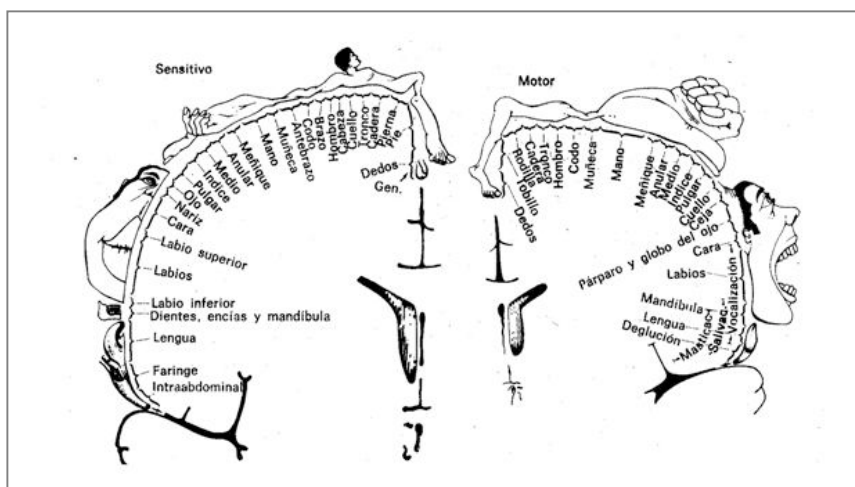


Imagen 2. *Homúnculo motor* de Wilder Penfield

Penfield esbozó “representaciones proporcionales del cuerpo basadas en el tamaño de las áreas cerebrales que controlan el funcionamiento de las diferentes regiones del cuerpo”¹⁵⁷ tras realizar cerca de mil doscientas operaciones del cerebro a pacientes con epilepsia. Según estudios realizados, “el oído es el más cualificado de los estímulos sensoriales cerebrales. De éstos el 20% corresponden a la vista; el 30% corresponden al gusto, olfato y tacto; el 50% corresponden al oído”¹⁵⁸. De manera que la actividad sensorial de la música se localiza predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas y en los lóbulos cerebrales temporales en donde residen las funciones mnésicas y emocionales. “El cerebro actúa como un *todo* aunque determinadas funciones se encuentren alojadas en centros auditivos, áreas cerebrales e incluso hemisferios concretos [...]. En la función cerebral de la música influyen diferentes componentes debido a la complejidad de los procesos”¹⁵⁹.

Este complejo circuito encargado, entre otras cosas, de traducir los estímulos en percepciones del mundo circundante, es el receptor del significado audiovisual. El ensamble que establece la comunicación entre dos puntos, podría definirse como un fenómeno de espejos entre *objeto fílmico* y *sujeto receptor*. Ambos requieren un análisis multidisciplinar para ser entendidos en su proceso de comunicación. Esto es, en el

¹⁵⁶ KABAT-ZINN, Jon: *La práctica de la atención plena*. Barcelona: Kairós, 2007, p. 371.

157 *Idem.*

¹⁵⁸ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Op. cit.*, p. 215.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 216.

proceso de percepción fílmico no solamente interviene el sentido de la escucha, ya que el objeto emisor cinematográfico se edifica en una compleja maquinaria multisensorial que activa fundamentalmente el sentido de la vista y el de la escucha. Es decir, la arquitectura del objeto es multidisciplinar. La estructura perceptiva del sujeto también lo es.

Añadimos entonces el fenómeno acústico del sonido, “[...] en términos físicos, el sonido es una sucesión de sobrepresiones y depresiones que llegan a nuestro oído a través de un medio elástico como es el aire [...]. La energía sonora (Fernández y Lorente, 1986: 24) es la energía mecánica de las vibraciones del aire que el oído interpreta como un sonido”¹⁶⁰. En palabras de Lacárcel, “la música es sonido, el sonido es vibración, la vibración es energía que se trasmite en forma de ondas que llegan a nuestro oído y de él al cerebro”¹⁶¹. Esta compleja maquinaria perceptivo-auditiva donde intervienen procesos físicos y biológicos, alimentada en todos sus entornos, internos y externos, temporalmente originados en el pasado y en el presente de la persona, con características determinadas por la experiencia individual y por la experiencia sociocultural, retroalimentándose mutuamente, nos conduce a construir la estructura de nuestro análisis en este proceso global de la percepción. Tendremos que salvar la distancia entre el *arquetipo musical*¹⁶² del *inconsciente colectivo*¹⁶³ y la percepción única resultado de la experiencia vital de cada individuo. Es por ello que la interpretación de un hecho sonoro en un contexto multidisciplinar que responde a diversos niveles de significación, puede contener un número ilimitado de interpretaciones, limitadas a su vez por el contexto social, biológico, físico, temporal y cultural, cuyas múltiples

¹⁶⁰ ALCÁZAR, Antonio: *Op. cit.*, p. 30.

¹⁶¹ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Op. cit.*, p. 215.

¹⁶² *Arquetipo musical* entendido como un patrón del cual se derivan otras estructuras musicales de similares características, ya sean rítmicas, armónicas, melódicas, etc. Fred Lerdahl y Ray Jackendoff también acuden a este término en su trabajo *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003, pp. 317, 320, 321. Aquí los autores plantean que “la mejor forma de sistematizar un esquema arquetípico fuese en función de una estructura profunda” que más tarde se convertiría en una superficie musical a través de sus reglas de transformación. Para ellos los *esquemas arquetípicos* se originan como consecuencia de las reglas de los cuatro componentes de la gramática musical.

¹⁶³ “Según la concepción freudiana [...] el inconsciente contendría, por así decirlo, solo aquellas partes de la personalidad que podrían lo mismo ser conscientes, y que en realidad están reprimidas por la educación [...]. El inconsciente tiene también otro aspecto: en él han de incluirse no solo los contenidos *reprimidos*, sino además todo aquel material psíquico que no alcanza el umbral de la conciencia [...], se encuentra en el inconsciente todo lo psíquico vuelto subliminal, incluidas las percepciones sensoriales subliminales [...]. El inconsciente posee contenidos no sólo personales sino también impersonales, colectivos, en la forma de categorías heredadas o arquetipos. De ahí nuestra hipótesis de que el inconsciente, en sus estratos en cierto modo más profundos, posee contenidos colectivos relativamente animados. Por eso hablo de un *inconsciente colectivo*”. JUNG, Carl Gustav: *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009, pp. 19-20, 37.

variaciones radican en la experiencia única del individuo en cuestión, como hemos señalado.

Si realizamos un análisis longitudinal de la presencia de la música en la naturaleza humana desde el desarrollo cognitivo, podremos entender el valor que ésta aporta a la pantalla a la hora de dirigir las emociones del espectador y el porqué de su eficacia. Dentro del proceso de interpretación de los códigos musicales disponemos de diversas herramientas. Varios estudios realizados en el Laboratorio de Investigación BRAMS (*Brain, Music and Sound*)¹⁶⁴ en Canadá, lideradas entre otros, por el cofundador del laboratorio y catedrático de Neurología y Neurocirugía en la McGill University, Robert Zatorre, sugieren que los tonos que componen una melodía se procesan estimulando principalmente el Hemisferio NO Dominante (HND), pero que la melodía como tal, activa tanto el HND como el Hemisferio Dominante (HD) ya que la melodía conlleva ritmo y el procesamiento de este último se da en el HD. Así, las melodías que son predominantemente rítmicas, influirán en el grado de activación hemisférica¹⁶⁵. J. Lacárcel realiza un recuadro donde explica cómo desde una perspectiva global en la conducta musical se utilizan ambos hemisferios¹⁶⁶:

| HEMISFERIO DOMINANTE | HEMISFERIO NO DOMINANTE |
|--|---|
| Predominancia de análisis | Predominancia de síntesis |
| Ideas | Percepción del espacio |
| Lenguaje | Percepción de las formas |
| Matemáticas | Percepción de la música |
| Preponderancia rítmica (base de los aprendizajes instrumentales) | Emisión melódica no verbal (intervalos, intensidad, duración, etc.) |
| Elaboración de secuencias | Discriminación del timbre |
| Mecanismos de ejecución musical | Función video-espacial |
| Pronunciación de las palabras para el canto | Intuición musical |
| Representaciones verbales | Imaginación musical |

Tabla 4. Conducta musical en los hemisferios cerebrales

¹⁶⁴ Laboratorio de Investigación BRAMS. En <http://www.brams.org> (última consulta el 14 de diciembre de 2014).

¹⁶⁵ ZATORRE, Robert J.; EVANS, Alan C.; MEYER, Ernst: "Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch". *The Journal of Neuroscience*. April, 1994, 14 (4), 1908-1919.

¹⁶⁶ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Op. cit.*, pp. 216-217. En el artículo, Lacárcel se refiere a *hemisferio izquierdo* y a *hemisferio derecho*, pero dada la diferencia que implica en las personas surdas, hemos preferido cambiar estas palabras y adoptar los términos *dominante* y *no dominante* tal como se usan en la terminología médica actual.

Los estudios de neurociencia desde hace años intentan explicar cómo el cerebro responde a los estímulos musicales, en qué zonas se alojan esas respuestas, cómo el cerebro y el sistema nervioso integran la información que reciben reconociendo un sonido para transformarlo en una sensación. Se ha comparado a nivel neuronal, el funcionamiento del lenguaje con el de la música y se han encontrado atributos comunes.

Stephan Koelsch, catedrático de psicología musical en la Universidad Libre de Berlín, encontró junto a sus colaboradores que la música no solo influye en el procesamiento de las palabras sino que el sujeto también la relaciona con conceptos significativos, abstractos y concretos, independientemente del contenido emocional de los mismos¹⁶⁷. Esta semejanza en los procesos neuronales entre música y lenguaje ha suscitado numerosas investigaciones en el área de la pedagogía buscando las ventajas que la música puede proporcionar al proceso de aprendizaje en otras áreas.

Diversos estudios de las últimas décadas han tomado como referencia estas investigaciones que descubren las similitudes funcionales entre los procesos de asimilación de contenidos musicales con los del lenguaje, y partiendo de esta similitud existente entre la activación neuronal que produce el lenguaje con la activación neuronal que produce la música, se han planteado diversas investigaciones a corto y largo plazo para verificar las ventajas que la música produce en el desarrollo cognitivo. Así por ejemplo:

Alcock, Cullen y St. George (2008) se interesaron por la relación que guardan la música y el aprendizaje lector. Su estudio interpretativo nos muestra cómo la musicalidad de los pequeños sirve tanto a la función comunicativa como al disfrute de la actividad en sí misma, y de qué manera el ritmo establece una base para el desarrollo de la comunicación verbal y el aprendizaje de la lectoescritura. Hoy en día la investigación educativa se esfuerza por demostrar que la educación musical (Bolduc, 2008) puede contribuir eficazmente al despertar de la lectura y la escritura ya que las habilidades rítmicas guardan una relación estrecha con la habilidad de segmentación fonológica (Moritz, 2013)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ KOELSCH, Stephan; KASPER, Elizabeth. "Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing". *Nature Neurosciences*, Leipzig, 7 (3), pp. 302-307, 2004. En <http://www.nature.com/neuro/journal/v7/n3/abs/nn1197.html>; <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1968-12019-001>; http://en.wikipedia.org/wiki/Mere-exposure_effect#cite_note-zajonc_1968-4 y <http://sociologiadivertida.blogspot.com.es/2013/02/el-efecto-de-mera-exposicion.html> (última consulta el 4 de abril de 2015).

¹⁶⁸ ARUS, Eugenia; PÉREZ MORENO, Jessica; CAPDEVILA, Reina: "Balance de la investigación sobre educación musical temprana". *Eufonía. Didáctica de la Música. Educación temprana hasta los 4 años*. Núm. 59, octubre-noviembre-diciembre, 2013, p. 13.

La música no solo es integrada por el sujeto de forma natural, también estimula el aprendizaje en otras áreas del desarrollo según nos dicen los estudios realizados en las últimas décadas. Así por ejemplo, sabemos a través de técnicas de neuroimagen que la música influye en el cerebro activando o desactivando ciertas áreas frente a estímulos musicales agradables y relajantes. Es lo que ocurre con la amígdala, donde se alojan las respuestas más primarias. La actividad de este órgano disminuye con música “tranquila” y se activa con música más dinámica. De forma que la audición musical a elección y gusto del oyente, estimula su organismo actuando sobre el sistema nervioso central y favoreciendo la producción de neurotransmisores (dopamina, oxitocina, endorfinas...) hasta obtenerse un estado de alegría y optimismo¹⁶⁹. Así, el cerebro identifica un sonido desatando una serie de procesos. En otras palabras, “[...] es evidente que el oyente percibe la música como algo más que una secuencia de notas de altura y valores distintos; oímos la música en módulos o esquemas organizados”¹⁷⁰.

Como podemos ver, el grado de influencia que la música ejerce en un individuo se refleja en los procesos biológicos y en factores tan diversos como la educación, la herencia cultural, el entorno geográfico, etc. Desde otro punto de vista, en el modelo Benenzon¹⁷¹ de musicoterapia, se trabaja con el concepto de ISO¹⁷² (Identidades Sonoras) definidas como “conjunto infinito de energías sonoras acústicas y de movimiento que pertenecen a un individuo y que lo caracterizan”¹⁷³. Dentro de éstas se distinguen entre otras: el *ISO Universal* y el *ISO Gestáltico*. El primero, subyace en el inconsciente y se repite de generación en generación. Abarca identidades sonoras como el ritmo binario del latido del corazón, sonoridades y movimiento del agua (líquido amniótico), sonidos de la inspiración y espiración, fluir de la sangre, la escala pentafónica, entre otros. El segundo se construye en el inconsciente con las “energías

¹⁶⁹ JAUSET, Jordi: *Música y neurociencia*, Barcelona: UOC, 2009.

¹⁷⁰ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003, p. XII.

¹⁷¹ Rolando Benenzon es un psiquiatra, psicoanalista y músico argentino creador del modelo Benenzon de musicoterapia que basa sus ideas en autores como Freud, Jung, Watzlawick, Konrad Lorenz, Florini Winnicott, P. Schaeffer, C. Sachs, M. Shaffer, Willems, Dalcroze, Kodaly, Orff, Martenot, entre otros. En la web oficial de su fundación radicada en Buenos Aires se describe este modelo: “El modelo Benenzon fue nominado como uno de los cinco modelos importantes de la musicoterapia durante el IX Congreso Mundial de musicoterapia realizado en Washington, USA, en noviembre de 1999”. En <http://www.fundacionbenenzon.org/profdrbenenzon/cvmodelobenenzon.html> (última consulta el 1 de marzo de 2015).

¹⁷² Otros autores como el psiquiatra ruso-estadounidense Ira M. Altshuler, anteriormente también se refirieron a este concepto.

¹⁷³ BENENZON, Rolando: *La nueva musicoterapia*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2008, p. 71.

sonoras que se producen desde el momento de la concepción de cada individuo”¹⁷⁴ como la voz única y particular de la madre, los sonidos de su cultura, el acento de su idioma, etc. Ambos ISOs contribuirán a la formación del universo musical de la persona y a su forma de percibir los estímulos sonoros. Desde esta concepción del mapa musical único que cada ser posee, descrito por los diferentes ISOs, el Modelo Benenzon estructura unas herramientas para abordar al individuo desde su universo musical e iniciar una terapia individualizada. De los instrumentos que dispone y propone el Modelo Benenzon, tomaremos los ISOs descritos anteriormente: *Universal* y *Gestáltico*.

A partir del concepto de ISO gestáltico e ISO universal nos plantearemos varias preguntas: ¿Cómo se realiza el proceso en el que un sonido se transforma en una sensación? ¿Por qué un mismo estímulo musical produce respuestas distintas en un grupo de individuos? ¿Existen lugares comunes en la percepción? De alguna manera somos predecibles, iguales estímulos nos despiertan sensaciones similares. En otras palabras:

Rara vez pueden encontrarse dos personas que oigan una misma pieza exactamente del mismo modo o con el mismo grado de riqueza de matices. A pesar de todo, normalmente hay bastante acuerdo sobre cuáles son las maneras más naturales de oír una pieza. La teoría de un lenguaje musical debería ocuparse por encima de todo de aquellas formas de percepción musical para las que hay un acuerdo sustancial entre distintas zonas. También debería describir aquellas situaciones en las que hay interpretaciones alternativas, y debería tener amplitud suficiente como para permitir la discusión de los méritos relativos de las distintas variantes de percepción¹⁷⁵.

¿Universales?

Es entonces cuando entramos en el terreno de los *universales* musicales. ¿Existen realmente? A principios de 1940 la etnomusicología afirmaba que la música no era un lenguaje universal, liberándola del etnocentrismo occidental, pero con la llegada de la década de los años 1960¹⁷⁶, la etnomusicología retomó este tema con publicaciones en revistas como *Ethnomusicology* o *The World Music*. Abordaron esta cuestión con

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷⁵ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁷⁶ MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amaru Ediciones, 1997, pp. 113-114.

estudios de campo autores como Klaus Wachsmann¹⁷⁷, Frank Harrison¹⁷⁸, David P. McAllester¹⁷⁹, Dane L. Harwood¹⁸⁰, John Blacking¹⁸¹ o Mantle Hood¹⁸². Con preguntas fundamentales como qué es lo que tienen los hombres en común. La “etnomusicología de los universales parece haber seguido una dirección semejante a la de la antropología y la lingüística. Chomsky mostró la estructura subyacente de todos los lenguajes humanos y, desarrolló la idea de una estructura profunda”¹⁸³, basando su razonamiento en la idea de que la estructura y funciones del cerebro son iguales en todos los seres humanos.

La idea de los universales no hace sino poner toda la humanidad en el mismo plano, actuando como una salvaguarda biológica contra las nociones etnocéntricas de superioridad musical [...] proporciona un foco en la unidad que subyace a la gran diversidad presente en los sistemas musicales de todo el mundo, y atribuye esta unidad a constricciones neuronales [...]. Es lisa y llanamente erróneo decir que una demostración de universales musicales niega en alguna medida el carácter único o la riqueza de las formas particulares de expresión de cualquier cultura¹⁸⁴.

En el momento en el que surgieron los planteamientos en torno a los universales, esta línea de pensamiento y acción estaba sumida en el descrédito, pero la pregunta ha resultado ser más razonable. Autores como David McAllester alegaban que probablemente no existen universales absolutos en música pero sí elabora una lista de posibles universales como: que la música en casi todas partes tiene un discurso y una dirección; que la música tiene principio y final; que suele tener fórmulas o patrones que la convierten en estructuras predecibles de alguna manera; que es capaz de transformar o exaltar experiencias. Este último universal sería perfectamente aplicable a la música cinematográfica. George List por otra parte, discrepaba de casi todos los universales de McAllester. Para el autor “la característica más universal de la música es su no-universalidad”¹⁸⁵ pues incluso el significado puede cambiar para un mismo individuo a

¹⁷⁷ WACHSMANN, Klaus: “Universal perspectives in music”. *Ethnomusicology* 15, 971, pp. 381-384.

¹⁷⁸ HARRISON, Frank: “Universals in music: towards a methodology of comparative reseach”. *World of music* 19 (1-2), 1977, pp. 30-36.

¹⁷⁹ MCALLESTER, David P.: *Readings in ethnomusicology*. New York: Johnson Reprint Corporation, 1971.

¹⁸⁰ HARWOOD, Dane L.: “Universals in music: a perspective from cognitive psychology”. *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 3 (Sep., 1976), pp. 521-533.

¹⁸¹ BLACKING, John: “L’home producteur de la musique”. *Musique en Jeu* 28, 1977, p. 54.

¹⁸² HOOD, Mantle: “Universals attributes of music”. *World of music* 19 (1), 1977, pp. 63-69.

¹⁸³ MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁴ REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: Editorial SB, 2006, p. 58.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 60.

lo largo de su vida. En los años sesenta, como Nettl señala en 1983, “siguiendo impulsos tal vez provenientes de la lingüística chomskiana o del estructuralismo de Lévi Strauss, el universalismo resurge por algunos años, para luego declinar con el auge de la interpretación, la fenomenología y el posmodernismo”¹⁸⁶.

Simha Aron, conocedor de diversas culturas musicales, señala algunos *criterios comunes* en la música producida por el género humano. Tales como la *intencionalidad* de la música; su desarrollo en un marco temporal determinado articulado en términos de proporciones que luego son usados en muchas ocasiones para la danza; todas las sociedades tienen expresiones musicales; la construcción de melodías se lleva a cabo con un conjunto de sonidos de aturas contrastantes cuyas frecuencias suelen formar un sistema; la música interpretada en grupo requiere de una coordinación y una distribución de los roles; la música suele organizarse según su función en categorías con significados simbólicos.

Bruno Nettl en 1983 formuló una serie de universales entre los que destacamos: toda manifestación musical se constituye de unidades menores como tonos, notas, motivos, acordes, frases, secuencias, etc. de la misma forma que los fonemas constituyen el lenguaje. Enumeró también características que podrían no ser absolutamente universales como las escalas pentatónicas y tetratónicas basadas en intervalos desiguales, el canto en octavas, las estructuras estróficas, el uso de idiófonos, entre otras. El autor reconoce que una postura muy severa ante los universales provocaría cuestionamientos de algún tipo y Carlos Reynoso se pregunta al respecto, “si los universales absolutos son estrictamente necesarios”¹⁸⁷.

En 1976 Dane Harwood reflexiona sobre los universales desde la psicología cognitiva, elaborando una breve lista de similitudes universales como: la capacidad universal para percibir la altura de una melodía; el reconocimiento de la octava en frecuencias no exactamente de 2:1 cuando la tesitura es muy grave o muy aguda; la existencia de escalas como marcos cognitivos básicos para reducir la ambigüedad perceptual, bautizando este proceso como *percepción categorial*¹⁸⁸; elaboración de

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 70.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 66.

melodías de una gran parte de culturas en base a intervalos habitualmente no muy grandes, en torno a los tres o cuatro semitonos; almacenamiento del contorno melódico en la memoria.

Fred Lerdahl y Ray Jackendoff también circundan esta problemática. Los autores defienden que los aspectos de la *intuición musical innata*, por un lado, y los aprendidos, por otro, constituyen dos fuentes a tener en cuenta. En el caso de la primera, opinan que apela a la existencia de universales en la gramática musical: “Aunque es posible atribuir los universales gramaticales a la difusión cultural o a la mera casualidad histórica, otra explicación es que reflejan similitudes cognitivas entre todos los seres humanos –aspectos innatos de la mente que trascienden culturas o periodos históricos concretos”¹⁸⁹. De esta manera los autores consideran los universales de la gramática musical, especialmente los de tipo abstracto, como “[...] aspectos innatos de la cognición musical, y las diferencias entre las gramáticas pueden considerarse representantes de los aspectos aprendidos de los lenguajes musicales”¹⁹⁰. A continuación aclaran la importancia de comprobar la veracidad de las afirmaciones de universalidad por medio de la investigación histórica y etnomusicológica¹⁹¹.

A propósito de esta línea, el musicólogo estadounidense Leonard B. Meyer en su artículo “A Universe of Universals” publicado en 1998 en *The Journal of Musicology*, también señala la importancia del estudio fenoménico de los aspectos universales del ser humano: “[...] no se puede comprender y explicar la variabilidad de las culturas humanas mientras no se tenga una apreciación de las constantes implicadas en su formación”¹⁹². El autor parte de una defensa del empirismo por analizar la realidad perceptible y forzar al sujeto a elegir entre las interpretaciones¹⁹³ pues había llegado a la conclusión de que ni el universalismo temprano ni el relativismo posterior eran satisfactorios. Y propone una serie de *universales* que enumera en orden: *restricciones neuro-cognitivas, parámetros sintácticos y estadísticos, clasificación, estructuras jerárquicas, redundancia, evolución y elección, restricciones culturales, previsiones,*

¹⁸⁹ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Op. cit.*, pp. 313-114.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 313.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² MEYER, Leonard B.: “Universo de universales”, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 233.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 235.

poder, y finalmente *empatía*. Cada una de estas constantes universales tiene una consecuencia musical cuyo ejemplo es expuesto por Meyer.

Dentro de las *restricciones neuro-cognitivas* encontramos en los rasgos de la música occidental y no-occidental, que la discriminación auditiva humana determina la distancia mínima en la frecuencia entre dos alturas pertenecientes a una escala. Los *parámetros sintácticos* y *estadísticos* definidos por el autor, señalan por otro lado, la constante de que el ritmo, el metro, la armonía (música occidental), la altura o frecuencia y la duración son la base de la melodía en la mayor parte de las culturas musicales. Partiendo de esta premisa afirma que estas probabilidades estructuran las sucesiones de estos parámetros originando una sintaxis o sintácticos” en el lenguaje musical de las diversas culturas. Así, mantiene la constante musical de que en casi todas las culturas el repertorio de tonos y duraciones son no-uniformes. Sobre los *sintácticos* aclara:

Esto llama la atención sobre el hecho de que hay aspectos de la conducta humana tales como el lenguaje y las sintaxis musical que son universales en el dominio de la bio-psicología pero variables, aunque gobernados por normas, en el dominio de la actualización cultural¹⁹⁴.

Continúa su disertación sobre la importancia de desvelar los aspectos *universales* ante los *culturales*, estudiados con mayor profundidad por la comunidad científica etnomusicológica. La *clasificación* es definida por Meyer con el término acuñado por los psicólogos de ‘percepción categorial’ que ayuda al ser humano a crear categorías para poder generar nuevos procesos cognitivos. El siguiente eslabón serían las *estructuras jerárquicas* que facilitan modelos de clasificación para economizar el almacenamiento de información en el cerebro.

La *redundancia* “es una consecuencia de nuestra capacidad cognitiva finita [...] no solo limita la cantidad de información que la mente tiene que procesar, sino que también disminuye los efectos de la interferencia externa y de las faltas de atención”¹⁹⁵. Se trata de un universal generado por la necesidad cognitiva de novedad o información en equilibrio con la constancia o redundancia. Así por ejemplo, la redundancia motívica

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 239.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 245.

permite que el oyente preste mayor atención a la información armónica de una sección en desarrollo o al contrario, en la sucesión de estímulos producidos por la velocidad de un pasaje, mayor será la proporción de redundancia. “En consecuencia, como en *El vuelo del moscardón* de Rimski-Korsakov, el nivel de redundancia (por cada momento) de un presto tiene que ser superior al de un adagio”¹⁹⁶.

La *evolución* y *elección* tienen que ver con universales resultado del cambio adaptativo y que en sí mismos no son innatos en el ser humano, como por ejemplo, la postura vertical del cuerpo, el pulgar oponible, etc. Y en lo que respecta a la *elección*, se trata de un universal producto de la necesidad de la condición humana, es la base de los juicios éticos y estéticos. Las *restricciones culturales* se refieren a las limitaciones innatas que las culturas proveen a los controles de comportamiento que facilitan el funcionamiento de una sociedad, sea cual fuere. Meyer utiliza como ejemplo para este universal, las limitaciones que produjo la invención del dodecafonismo sentando las bases para el posterior advenimiento del serialismo, como propuesta a la avalancha de nuevas opciones compositivas que se produjeron a principios del siglo XX.

Las *previsiones* se refieren a la tendencia por prever las consecuencias probables para poder elegir. “Esta necesidad universal es evidente por doquier en la conducta humana: desde los adivinos a los científicos, desde hacer encuestas a predecir la suerte, desde las previsiones económicas a la búsqueda de procesos históricos esenciales [...]”¹⁹⁷. Si llevamos este universal al terreno de la música cinematográfica, podríamos ejemplificarlo y plantear la siguiente premisa: el dominio de la *previsión* funciona en la construcción de la línea melódica destinada a acompañar escenas de todo tipo. La reacción psicológica del espectador puede variar en función de la intención narrativa. Esto es, si la *previsión* es una necesidad universal, un sujeto se sentirá cómodo escuchando una estructura musical cuya línea melódica sea predecible y dibuje un trazo sinuoso. Por el contrario, si la melodía desarrollase el hilo conductor a través de planteamientos impredecibles como por ejemplo, saltos interválicos de séptimas y novenas aumentadas y disminuidas en un contexto atonal, entonces el espectador reaccionaría hipotéticamente con incomodidad puesto que va contra la naturaleza del universal de la *previsión*, ya que el oyente no está habituado al lenguaje atonal, con lo

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ MEYER, Leonard B.: “Universo de universales”, *Op. cit.*, p. 249.

cual no puede prever su comportamiento. Este ejemplo de *previsión melódica* posiblemente apuntaría a dos géneros cinematográficos: la comedia romántica en oposición al terror psicológico respectivamente.

También tenemos lo que Meyer llama *poder*. Es un universal que describe la territorialidad animal. El autor utiliza el siguiente ejemplo para describir este fenómeno:

En la mayoría de las especies de mamíferos los machos son más grandes, físicamente más fuertes y más agresivos que las hembras, que tienden a ser más suaves y acogedoras. Así, no parece ser cuestión de capricho cultural que temas caracterizados por el esfuerzo físico o por intervalos disjuntos, fuerte dinámica y texturas en unísono sean calificados como masculinos; mientras que los caracterizados por movimientos conjuntos, dinámicas en piano y texturas homofónicas se describen como femeninos¹⁹⁸.

Este ejemplo podría explicar los tópicos de carácter en muchas de las bandas sonoras, es decir, marcarían una intención para el compositor que luego sería percibida por el espectador en términos inconscientes.

Según Meyer, la *empatía* es la identificación con otro sujeto mediante la conciencia y la comprensión tanto de objetivos y razones, como de motivos y sentimientos. Este universal nos permite imaginar cómo podría responder otro individuo a una conducta determinada, de forma que podría ir muy ligada a la *previsión*. Como ejemplos tenemos la empatía que puede sentir el intérprete por el compositor, el comportamiento físico de intérpretes y oyentes, “[...] una melodía como la que comienza el *vals en Do sostenido* menor de Chopin, el salto inicial, o vacío, del *Sol sostenido* al *Mi* comporta una tensión física que el relleno que le sigue va relajando gradualmente [...] las metáforas utilizadas para describir relaciones musicales – movimientos ‘hacia arriba y hacia abajo’, tonos e intensidades ‘altas y bajas’– probablemente emergen de grados de esfuerzo somáticomotor”¹⁹⁹. Se trata de universales bio-psíquicos que afectan a la relación entre el tamaño del intervalo, duración y afecto. Un salto amplio con movimiento descendente, según Meyer, tiende a asociarse con duraciones largas debido al ajuste motor que el sujeto requiere y que conlleva un tiempo, mientras un intervalo pequeño se asocia frecuentemente a

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 251.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 253.

duraciones cortas. Precisamente tienden a asociarse el tamaño del intervalo y valor del *tempo*, esto es:

La proporción de la sucesión de estímulos (*tempo*) es, además, una función del registro; en general los tonos graves se mueven más lentamente que los agudos. Esto, por su puesto, es en parte resultado de los universales acústicos del mundo físico –el hecho de que las frecuencias bajas toman más para ponerse en vibración–²⁰⁰.

Suele asociarse, a su vez, el *tempo* con la intensidad debido al esfuerzo físico relacionando *rápido* con *fuerte*. Por su puesto, estos universales no determinan el comportamiento musical marcado en las obras de múltiples compositores. Al contrario, evocan numerosos pasajes de enorme virtuosismo que desafían las tendencias naturales condicionadas o no, por aspectos físicos del intérprete que provocan la reacción afectiva del receptor:

Nuestra respuesta afectiva a la música es en gran medida el resultado de nuestra identificación física con la acción somáticomotriz de la música. En efecto, parte de la dificultad que los oyentes tienen con la música de vanguardia es el resultado de su uso de intervalos motrizmente difíciles tales como grandes saltos descendentes y patrones de duración que carecen de regularidad métrico-rítmica²⁰¹.

Un ejemplo práctico de esa búsqueda de *universalidades*, está en el estudio que investigadores de la Universidad McGill de Montreal y de la Universidad Technische de Berlín realizaron recientemente con dos grupos de control cada uno con cuarenta individuos, uno en la selva congoleña y otro en Montreal. Los primeros escucharon música de Wagner y los segundos cánticos de la tribu para superar el miedo en la caza, honrar a un muerto y levantar el ánimo²⁰². Las respuestas biológicas de los participantes de ambas zonas geográficas fueron similares a pesar de las diferencias culturales. La investigación se realizó bajo el parámetro de qué se entiende por emoción musical, es decir, qué sentimiento subjetivo provoca y cómo responde el cuerpo físicamente ante estos estímulos. Se observaron varias diferencias perceptivas que podrían confirmar la importancia del contexto cultural y la enculturación para entender los significados abstractos de la música. Sin embargo, las respuestas fisiológicas fueron muy similares,

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ MEYER, Leonard B.: “Universo de universales”, *Op. cit.*, pp. 253-254.

²⁰² SUCASAS FERNÁNDEZ, Ángel Luis: “La música como acto reflejo universal”, *El País Digital*. En http://elpais.com/elpais/2015/01/08/ciencia/1420672954_338028.html (última consulta el 29 de marzo de 2015).

en otras palabras: “*Results suggest that while the subjective dimension of emotional valence might be mediated by cultural learning, changes in arousal might involve a more basic, universal response to low-level acoustical characteristics of music*”²⁰³.

Es precisamente al hilo de esta investigación donde cobran mayor relevancia los presupuestos de Lerdahl y Jackendoff. Su teoría generativa de la música tonal (TGMT) se basa en ostentar que parte de la gramática musical está en la capacidad del oyente de reconocer o no, elementos de una pieza musical como elementos de su léxico idiomático, “proceso para el cual utiliza un conjunto de intuiciones perceptuales profundamente engranadas, tal vez innatas”²⁰⁴. Dichas intuiciones distinguen en las piezas musicales elementos dominantes estableciendo una jerarquía. Sobre la TGMT Carlos Reynoso señala:

El objetivo de la teoría es predecir cuáles serán los elementos relativamente dominantes en una nueva pieza en el idioma nativo con el que se pueda confrontar el oyente y, basándose en esas intuiciones de dominancia, de qué manera el oyente analizará subconscientemente y responderá afectivamente a la nueva música que escuche²⁰⁵.

La música cinematográfica se vale de esta estructura perceptiva donde la coincidencia del inconsciente colectivo valida los significados musicales. Autores diversos han intentado abordar este aspecto desde una perspectiva integracionista con disciplinas complementarias.

Philip Tagg es uno de los abanderados al respecto. Según el autor expresa en sus investigaciones, es fundamental un acercamiento holístico al hecho musical desde la consideración del significado y el sentido en el *canal sonoro*. Entendiendo la música como un conjunto de discursos donde convergen sonidos, imágenes, sensaciones, deseos, recuerdos... todos provocados en el receptor siempre bajo su imaginario sociocultural o ISO gestáltico. El autor concibe la *escucha* como un proceso donde el

²⁰³ EGERMANN, Hauke; FERNANDO, Natalie; CHUEN, Lorraine; MCADAMS, Stephen: “Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies”, *Frontiers. Frontiers in psychology. Emotion science*. 7 de enero de 2015. En <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.01341/full> (última consulta el 29 de marzo de 2015). El texto se traduce como: Los resultados sugieren que mientras la valencia emocional de la dimensión subjetiva podría ser mediada por el aprendizaje cultural, los cambios pueden estar relacionados con una respuesta más básica y universal a características de la música de un bajo nivel acústico. Traducción de la autora.

²⁰⁴ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 178.

²⁰⁵ *Idem.*

receptor busca referencias en otras ideas musicales similares asociando género, plantilla instrumental, época, estilo o movimiento, entre otros, mientras asocia una serie de sensaciones afectivas enraizadas en la experiencia personal del individuo en cuestión. Antonio Alcázar comenta sobre el proceso perceptivo en torno a la escucha:

El estudio de los procesos cognitivos que desencadena la escucha musical (percepciones, producción de emociones, sensaciones, experimentación de movimientos físicos o virtuales, proyección de imágenes metafóricas, etc.) ha sido tratado desde dos ámbitos relativamente diferenciados. Por una parte, desde la semiótica cognitiva de la música; y, por otra, desde la composición y el análisis de la música electroacústica²⁰⁶.

Sin embargo, se trata de procesos complejos que requieren un amplio abanico de herramientas procedentes de disciplinas diversas si se pretende ahondar en éstos de forma global. En palabras del antropólogo argentino, Carlos Reynoso:

Hay que admitir, no obstante, que en los últimos tiempos la semiología musical ha ido resignando algunos territorios. Los desarrollos formales que se concentran en la perspectiva del oyente, por ejemplo, han sido reclamados por la ciencia cognitiva, en tanto que las investigaciones sobre la producción de música, su síntesis algorítmica o las técnicas de análisis automático han encontrado un ambiente más propicio en los laboratorios de computación. En el otro extremo, en el arco que va de lo interpretativo a lo posmoderno, algunas investigaciones han abandonado la semiología y prefieren definirse como estudios culturales²⁰⁷.

Entonces, ¿hasta qué punto influyen en la interpretación y en la escucha los aspectos culturales por un lado, y los cognitivos por otro? Para profundizar en el aspecto cultural o ISO gestáltico del individuo, volveremos al concepto de *enculturación* mencionado anteriormente. Proceso descrito también por el antropólogo e historiador estadounidense Melville Jean Herskovits como “el proceso más amplio y continuo de aprendizaje de una cultura”²⁰⁸, un proceso mediante el cual el individuo aprende con la repetición, normas e idiosincrasia de un contexto desde que nace hasta la vida adulta de forma consciente e inconsciente. La aplicación de este concepto de enculturación también se puede explicar a través de la semiótica.

Umberto Eco se adentra en el lenguaje cinematográfico afirmando que la semiótica del cine no es simplemente una teoría de transcripción de la realidad, sino un

²⁰⁶ ALCÁZAR, Antonio: *Op. cit.*, p. 30.

²⁰⁷ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 147.

²⁰⁸ MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Op. cit.*, p. 166.

lenguaje que habla de un lenguaje preexistente, donde todos sus sistemas convencionales se influyen recíprocamente²⁰⁹. Cada una de las estructuras musicales están dirigidas a provocar sensaciones y percepciones en el público. En palabras del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss: “Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales, la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico”²¹⁰. De manera que la interpretación de los significados se constituye en los procesos básicos de formación del individuo, influyendo en la percepción que tenemos de una idea musical al recibirla y al concebirla. Tanto creador como receptor estarán influenciados por este factor. Lévi-Strauss realiza una comparación entre el mito y la música que podría explicar este fenómeno: “Hay, pues, una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de la música o de una historia mitológica. No se trata solo de una similitud global”²¹¹. Idea que es perfectamente aplicable al texto cinematográfico, no podemos olvidar que el último fin de una película que aúna diferentes disciplinas y elementos artísticos, es transmitir un significado, una idea completa que a su vez genera emociones en quienes la reciben. Dicho de otra forma, la música ejerce la manipulación inconsciente necesaria en el espectador que la percibe en conveniencia con el discurso audiovisual.

El cliché, el significado y la diversidad en la interpretación

Esta manipulación a nivel inconsciente/consciente, puede valerse de diferentes iconos melódicos o rítmicos preestablecidos, conocidos también como *clichés*. José Nieto define estos patrones como “pieza de música compuesta con arreglo a una combinación de códigos que se corresponden exactamente con los de un patrón conocido, razón por la cual su efecto sobre el oyente también se conoce de antemano”²¹². Por otra parte, Esther García Soriano aporta al respecto:

[...] los clichés, que podrían definirse como fórmulas musicales que se repiten asociadas a una determinada imagen, compuestas en función de unos códigos que permiten prever el efecto que causarán en el oyente. Al igual que la estética romántica, los clichés se

²⁰⁹ ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975, p. 280.

²¹⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p.72.

²¹¹ *Idem*.

²¹² NIETO, José: *Musica para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996, p. 90.

incorporaron al cine desde sus comienzos, justamente cuando la música emprendió su carrera como elemento expresivo del filme²¹³.

Estos materiales musicales se transforman en fórmulas que describen una idea concreta estandarizada culturalmente como señala Tagg, en busca de reacciones controladas del público, colaborando en el refuerzo de la *previsión* como componente fundamental de la narrativa fílmica. Razón quizás, de su presencia en la composición cinematográfica desde sus inicios. “Ya en la era del cine mudo se catalogaban las emociones, para poner a disposición de los pianistas de turno y directores de orquesta un ramillete musical de prácticas traducciones anímicas en concordancia con la imagen”²¹⁴. Se trata de compilaciones llamadas *Kinothek* o bibliotecas cinematográficas compuestas de piezas breves con arreglos de obras clásicas. En palabras de Kurt London contenían “todos los estado del hombre y de los elementos, todas las reacciones del destino humano; descripciones musicales de la naturaleza y de los animales, de gentes y de países”²¹⁵. Así, desde el principio se trataba de piezas cortas que no podían tener el desarrollo del discurso musical que puede tener la música *autónoma*²¹⁶. Esta estandarización de la música cinematográfica proviene en gran medida de la música autónoma como señala Rusell Lack²¹⁷ citando las hipótesis de Lerdahl y Jackendoff²¹⁸. Bandas sonoras que desde el principio heredaron numerosos códigos de la música romántica del siglo XIX sin los presupuestos ideológicos y filosóficos que ésta contenía.

Pierre Boulez, autónomo, explica que ‘cuando nos ponemos a componer, nos entregamos a un acto que supone una gran cantidad de convenciones establecidas, convenciones mentales, estéticas o puramente prácticas’ (2001: 35). Se trata de asociaciones de tipo rítmico, melódico, armónico o de instrumentación, que a fuerza de un uso reiterado han devenido estereotipos musicales dentro de la cultura occidental²¹⁹.

²¹³ GARCÍA SORIANO, Esther: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Victoria Eli. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2014, pp. 91-92.

²¹⁴ ARCOS, María de: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Sevilla: Fundación El Monte, 2006, p.70.

²¹⁵ *Idem*. Cita del texto LONDON, Kurt: *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970. La primera edición se publicó en Londres: Faber & Faber, 1936.

²¹⁶ Término utilizado por María de Arcos en *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Sevilla: Fundación El Monte, 2006, para separar la música cinematográfica o *música aplicada* con una función que la determina en origen, de la música de concierto o música compuesta sin otro fin que el de la propia música.

²¹⁷ LACK, Russel: *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Signo e imagen, 1999, p. 240.

²¹⁸ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 2003.

²¹⁹ ARCOS, María de: *Op.cit.*, p. 71. Cita del texto BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001, p. 35.

María de Arcos enumera una serie de ejemplos que podrían contener convencionalismos musicales asociados a emociones concretas, como una melodía escrita sobre una escala pentatónica podría conllevar asociaciones al lejano Oriente, los ritmos de 5/8 y 7/8 con acentuaciones irregulares podrían evocar la Europa Balcánica, el ritmo de vals podría evocar a la decadente aristocracia, el tango sugiere inevitablemente a Argentina, el flamenco a España o una sucesión de armonías por cuartas o quintas paralelas podría usarse para inspirar secuencias medievales o de la antigüedad clásica²²⁰. Así mismo, Leonard Meyer señala:

La interrelación entre la afectividad, el cromatismo melódico y armónico, y el modo menor no es una mera correspondencia teórica o accidental: es un hecho histórico. La conexión entre ellos no es sólo lógica, sino también genética [...]. El modo menor no sólo está asociado con un sentimiento intenso, en general, sino también con la evocación de la tristeza, el sufrimiento y la angustia en particular. Esta asociación, que como hemos visto está también conectada con el cromatismo, parece surgir de dos hechos diferentes, aunque relacionados: 1) Los estados de tranquila satisfacción y de apacible alegría se tienen por los estados humanos emocionalmente normales, y están asociados por tanto a las sucesiones musicales más normativas: las melodías diatónicas del modo mayor y las sucesiones regulares de las armonías de dicho modo. La angustia, el sufrimiento y otros estados extremos de la afectividad son desviaciones, y se asocian a las desviaciones más enérgicas del cromatismo y su representante modal: el modo menor²²¹.

Es precisamente esta manipulación que ejerce la música, desde donde se plantea la paradoja entre el lenguaje visual del cine y el lenguaje sonoro de la música. Nos encontramos con la necesidad de buscar un lenguaje familiar, de usar el *cliché* como lugar común, no solo entendido como estándar melódico o rítmico, sino también como estructura musical dentro de una cultura con una carga simbólica específica. Al respecto, el compositor de bandas sonoras Joan Pineda apunta en una entrevista:

Lo que pasa es que cuando trabajas en una película determinada tampoco puedes ser tan libre ya que el cine es muy concreto y la música es abstracta. Este es el problema. Lo que hay que hacer entonces es buscar un sistema musical que ilustre una serie de cosas muy concretas, y naturalmente si hay cosas tan programadas como una caída o una persecución se imponen unos prototipos musicales que todo el mundo identifica: una música rápida, una música rítmica²²².

²²⁰ ARCOS, María de: *Op. cit.*, p. 72.

²²¹ MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 234.

²²² PADROL, Joan: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998, p. 216.

Estos prototipos musicales que activan significados prefabricados se valdrán de los mínimos elementos para expresar con un gesto varios conceptos. Philip Tagg los describe:

Musicians have continued to incite dancers to take to the floor and to gesticulate energetically or smooch amorously, while lonely listeners have regularly been moved to tears by sad songs and derived joy or confidence from others. More recently, movie-goers and TV viewers have been scared out of their seats, or they have distinguished between the good and bad guys, or now acted to urgency cues preceding news broadcasts, or registered a new scene as peaceful or threatening, or understood that they are in Spain rather than in Japan or Jamaica, etc. etc., all thanks to second or two of music carrying the relevant message on each occasion²²³.

Es decir, una sola idea musical puede funcionar en distintos planos de significación. Por ejemplo, en la película española *Barrio* (dir. Fernando León de Aranoa, 1998), la banda sonora se constituye básicamente de canciones englobadas dentro del *hip-hop* y el *ska*. Géneros con una connotación social que subrayan el entorno social en el que la historia se desarrolla²²⁴ y que en determinadas escenas pueden describir además, el sentir de los personajes o acompañar los gestos de los mismos. De manera que ejecutan diversas funciones narrativas (espacio social, elemento específico de la historia, *leitmotifs* asociados y recurrentes, etc.) en torno a un mismo eje sonoro. Esta flexibilidad de significados que puede abarcar la banda sonora, le requiere un amplio conocimiento musical al compositor que participa en una película. Su tarea fundamental consistirá en encarnar y traducir una emoción o un significado concreto, a un fragmento melódico-armónico. Por ello, debe dominar una amplia gama de elementos, en palabras del compositor Antón García Abril: “A un compositor cinematográfico se le exige que haga desde una música de resonancias árabes hasta un cuarteto en el estilo del Barroco, pasando por el género dramático, el *western*, la

²²³ TAGG, Philip: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press, 2012, p. 151-152. El texto se traduce como: Los músicos continuamente han incitado a los bailarines a tomarse la pista de baile, gesticular energéticamente o besuquearse apasionadamente mientras la audiencia solitaria se conmueve hasta las lágrimas por las tristes canciones, o termina por sentir alegría o confianza hacia los demás. Más recientemente, cinéfilos y televidentes se asustan en sus asientos, o son capaces de distinguir a los chicos malos de los chicos buenos, o de actuar ante las señales de emergencia procedentes de la emisión de noticias, o pueden clasificar una escena como pacífica o aterradora, o entender que estaban en España y no en Japón o Jamaica, etc. Todo esto gracias a uno o dos segundos de música que transmiten este relevante mensaje en cada ocasión. Traducción de la autora.

²²⁴ En el tráiler del filme se palpa claramente esta función de la música:
<http://www.youtube.com/watch?v=kAhl7if6gnk> (última consulta el 18 de julio de 2014).

comedia... Y eso requiere una gran capacidad de información”²²⁵ y podríamos añadir, de adaptación. Por otro lado, el compositor Carmelo Bernaola expresa: “Cuando yo hago cine siempre hago música al uso. El cine es reflejo de la vida y en la vida hay una música, nosotros no podemos hacer una música que esté fuera del contexto en que nos movemos normalmente”²²⁶.

Por tanto, es fundamental entender la percepción que el compositor tiene de la obra cinematográfica. Conocer su forma de trabajar, la metodología de la película en el momento del rodaje y del director de cine, es un dato que facilita ampliamente la lectura y comprensión del texto audiovisual.

Al respecto el compositor Luis de Pablo comenta su experiencia y metodología de trabajo en una época concreta de la historia del cine donde la tecnología todavía no era una aliada del compositor:

Lo primero era conocer el guión y tomar algunos apuntes en donde te parecía que podía ir música. El siguiente paso, muchas veces era asistir al rodaje para familiarizarte con lo que estaban haciendo. El tercer paso, ya más próximo a la confección de la música, era ver el copión. El copión era la copia que se iba haciendo de todo el material rodado en lo que es la moviola, un aparato que seguramente ya no se usa y donde se hacía el montaje. Se iba viendo todo lo rodado, se frenaban las tomas y se ajustaba al montaje. Entonces el compositor no estaba presente durante este proceso. Sí estaba, cuando el copión había avanzado. El original no se podía montar. Se trabajaba sobre la copia y se hacía el montaje. A lo mejor te estoy hablando de técnicas que ya no existen, pero esta fue mi experiencia en el cine. Entonces todo era muy artesano. El director y el montador discutían sobre cómo montar los planos, si aquella secuencia era demasiado larga, si duraba poco y el espectador no se enteraba de lo que pasaba, si había que añadir algo más. Una vez visto el copión, se discutía con el director las secciones que necesitaban música y qué tipo de música debía ir insertada, con qué características según el director. Por ejemplo: en este trozo, 20 segundos de música de suspense [...]. Entonces te ponías a trabajar porque la grabación se hacía dos días más tarde. El copión estaba listo y debías tener la banda sonora una vez que la copia estándar se terminara. En algún caso era diferente. Había instrucciones operativas. En el caso de que una canción estuviera incluida en el guión, esa canción debía estar lista para el rodaje, con lo cual debía ser compuesta con anterioridad, pero lo normal es que la música se haga después²²⁷.

Este procedimiento en la composición de la banda sonora con tiempos mínimos para desarrollar el ejercicio creativo, no estaba muy distante de los tiempos que

²²⁵ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

²²⁶ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, p. 163.

²²⁷ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

manejaban los compositores de zarzuela y tonadilla a finales del siglo XIX y principios del XX. Casi se podría decir que una estructura con un tiempo tan apretado para elaborar la partitura, lleva al artista a trabajar bajo un proceso de creación muy similar al de la improvisación, es decir, en un mínimo espacio temporal se elabora una obra artística prácticamente sin una preparación previa más que las tablas que el propio oficio del compositor le puede dar.

Además de las agendas apretadas, los compositores de bandas sonoras experimentan de algún modo la problemática de las posibles diferencias perceptuales de un mismo concepto, planteado no solo desde el *cómo* asimila el público general un mensaje específico, sino también desde las discrepancias que pueden surgir con el propio director o productor del filme sobre una idea a transmitir. En otras palabras, Luis de Pablo comenta al respecto que si un director le pedía música *romántica* para una escena de amor, no le encargaba cualquier romanticismo musical, sino aquel que él como director y último responsable (si fuera el caso) consideraba *música romántica*. De esta manera se genera un diálogo en el que el compositor presenta sus propuestas al director y éste acepta la que más le encaja en la escena. Esta relación entre director y compositor se establece en base a preguntas básicas: “¿dónde?, ¿cómo?, ¿por qué? y ¿cuándo? –¡de imprescindible matización!–, se añadían otras nuevas como ¿de dónde? o ¿para qué?”²²⁸. Pues las ideas generadoras que impulsan a los músicos de cine no son musicales sino literarias, están asociadas a un lenguaje que no es abstracto sino figurativo, tal como a señalado el compositor estadounidense Leonard Rosenman.

Evidentemente, la metodología de trabajo varía de un compositor a otro, de un director a otro y, sobre todo, de una película a otra. Y cada casuística puede engendrar nuevas discrepancias acerca de los infinitos aspectos que atañen al oficio del compositor de bandas sonoras y a su papel de traductor de conceptos emocionales a sonidos musicales. Desde un enfoque diferente en la misma época y geografía, Antón García Abril comenta el uso del *leitmotiv* en su metodología de trabajo durante su experiencia en el cine:

²²⁸ LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 144.

Pero eso es, más que técnica, intuición, como ocurre con las músicas de famosas de *Doctor Zhivago*, de *El tercer hombre*, de *Los girasoles*, etc. Lo más importante no es el hecho de acertar en el tema (eso es meramente intuitivo), sino que la estructura de una partitura cinematográfica, hilvane, casi fotograma a fotograma, la continuidad dramática de la película²²⁹.

En términos generales, Josep Lluís i Falcó describe el proceso metodológico: “El compositor debe ceñirse al cronómetro no solo para tener en cuenta la duración total de la película, sino porque debe también contemplar las duraciones parciales [...]”²³⁰.

El fenómeno de la metáfora

El valor estético de una banda sonora estará determinado, en la mayor parte de los casos, por la eficacia de la función para la que ha sido concebida y la forma en la que se aplica dentro del universo fílmico de la película, su contexto narrativo. En este sentido, es fundamental el enfoque creativo de la estructura musical, el cuerpo sonoro en el que será reencarnada: si el compositor ha necesitado acudir al *léxico musical* de la sociedad a la que se destina, o si por el contrario, ha buscado planteamientos originales cuya poca familiaridad despierte identificaciones emocionales inesperadas en el espectador.

Dentro del *léxico musical colectivo* tenemos el concepto de *cliché*. Para entender la importancia de éste como estructura fundamental de la articulación del lenguaje musical supeditado a la narrativa audiovisual, acudiremos a lo que llamaremos el *fenómeno de la metáfora* o proceso de la metáfora, y nos apoyaremos en diversas herramientas cuyos orígenes se pueden encontrar tanto en la semiótica como en la psicología, en la etnomusicología o en el análisis musical. “Si los modelos semiológicos y comunicaciones ilustraban el vínculo entre la etnomusicología y las ciencias del lenguaje, los modelos cognitivos y etnocientíficos admiten la psicología como su precedente”²³¹. Así, la psicología de la música se ocupará principalmente de la influencia que ejerce ésta en el hombre a nivel emocional, cognitivo y social, estudiando los mecanismos de percepción auditiva, relaciones entre música y lenguaje, música y

²²⁹ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 84.

²³⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 147.

²³¹ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 204.

emoción, etc. Es una de las especialidades de la Psicología que se inicia a principios del siglo XX con campos de investigación en áreas como la biología (psicofisiológicas y psicobiológicas, efecto beneficioso de la música en la personalidad, la conducta, etc.), la sociología (condicionamientos sociales, gusto musical, sentimiento musical), el aspecto cognitivo (teorías cognitivas del desarrollo), la orientación psicométrica (medición de los elementos de la música) y el aspecto conductista (aprendizaje y conducta musical en respuesta a estrategias y técnicas de refuerzo y recompensa).

El estudio del comportamiento musical ha de observar desde sus comienzos, que el individuo comprende una dimensión biológica, otra psicológico-emocional y su inserción en un entorno o medio social. Por lo tanto ha de contemplar la influencia que representa la música en su totalidad para el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu, y cómo se relaciona este individuo con la naturaleza y el medio social²³².

La acumulación de experiencias sonoras o el lugar común donde residen las coincidencias perceptivas, englobadas dentro de lo que la musicoterapia llama ISO Universal, podrían formar parte de la Teoría de la Metáfora. Proceso entendido como el aprendizaje de conceptos universales para ser aplicados en otros ámbitos. “¿El mundo entero es la metáfora de otra cosa?”²³³, preguntaba el personaje de Mario, el cartero, al poeta Pablo Neruda en la película italiana de 1994 dirigida por Michael Radford. Siete años antes, en 1987, el filósofo estadounidense Mark Johnson formuló la Teoría de la *Embodied Mind* (traducción literal ‘Mente Encarnada’) o Teoría de la Metáfora que dice que el pensamiento, la manera de entender el mundo es *metafórico* porque existe la necesidad de recurrir a patrones o esquemas previos y básicos –*image schemata*- para comprender dominios más abstractos. Estos patrones se construyen en base a la experiencia corporal con el mundo que rodea al individuo en cuestión²³⁴. Así, el concepto de la metáfora como proceso vital en el que el aprendizaje en un ámbito concreto da origen a unas estructuras cognitivas convertidas en herramientas para la asimilación de aprendizajes en otras áreas muy distintas, también se llama *esquema encarnado*. Según cita Alicia Peñalba de Johnson, un esquema encarnado es “un patrón recurrente de nuestras interacciones perceptuales y programas motores que da

²³² LACÁRCEL MORENO, Josefa: “Psicología de la música y emoción musical”. *Educatio*. Murcia: Universidad de Murcia, num. 20-21, diciembre, 2003, pp. 213-226. En <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/138/122> (última consulta el 20 de junio de 2015).

²³³ *Il Postino*, 1994. En <https://www.youtube.com/watch?v=DjKj-pE1u7E> (última consulta el 29 de enero de 2015).

²³⁴ ALCÁZAR, Antonio: *Op. cit.*, p. 32.

coherencia y estructura nuestra experiencia”²³⁵. Como ejemplos pone el proceso de aprendizaje del *equilibrio* en experiencias como andar en bicicleta, caminar sin caerse o percibir la homeostasis del cuerpo. Experiencias que más tarde son proyectadas metafóricamente a otros dominios como el equilibrio psicológico, las proporciones de la configuración de un cuadro, las estructuras equilibradas de una obra musical, etc. A esto se le llama *proyección metafórica* y alcanza la comprensión y estructuración del dominio cognitivo frecuentemente abstracto a partir de esquemas de un dominio distinto. Según Peñalba, los *esquemas* más básicos son: unión, ciclo, escala, centro-periferia, contenedor, bloqueo, imposibilidad, parte-todo, lleno-vacío, iteración, equilibrio, contrafuerza, atracción, cerca-lejos²³⁶.

Esta corriente en pleno desarrollo, como señala Reynoso²³⁷, instauro un discurso acerca de la relación entre cuerpo, música, afecto y subjetividad. Para entenderlo desde otro punto de vista, podríamos decir que sus principios reforzarían los planteamientos del músico y pedagogo suizo Jaques Dalcroze en relación a la música y al movimiento, al ritmo como eje para la conexión con el niño y en base a éste realizar el desarrollo del aprendizaje musical. El pedagogo considera que este elemento esencial en la música y en aspectos múltiples de la cotidianidad, es el elemento musical más cercano a la vida humana como experiencia biológica y fisiológica. En otras palabras:

[...] cómo la actividad muscular puede ser mediadora no solo del ritmo musical, sino también de la velocidad y el carácter expresivo –*allegro, andante, accelerando, ritenuto*–, de la dinámica –*forte, piano, crescendo, diminuendo*–, además de otros elementos. El ritmo, por estimular reacciones espontáneas, se transforma en el medio ideal para una aproximación global al sonido, de modo que no es sólo la cognición la que entra en juego, sino la vivencia global. Estas son las premisas fundamentales de la *rítmica* dalcroziana, entendiendo el ritmo no solo como fenómeno referido al pulso, sino también a la articulación misma de la evolución de la expresión sonora [...]. Todo lo que es la materia

²³⁵ PEÑALBA, Alicia: *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rubén López Cano y el Dr. Enrique Cámara. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2008, p. 43.

²³⁶ PEÑALBA, Alicia: “El cuerpo en la música a través de la Teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Barcelona: núm. 9, diciembre, 2005. Sociedad de Etnomusicología, España. En <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200912.pdf> (última consulta el 15 de noviembre de 2014).

²³⁷ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 169.

musical puede traducirse y expresarse con el movimiento del cuerpo, experiencia que genera, según Dalcroze, una *memoria muscular*²³⁸.

El cuerpo contiene una memoria muscular asociada cognitivamente a aspectos instintivos desarrollados en la experiencia histórica del ser humano y en los primeros procesos de formación del individuo. Es decir:

Para acercarnos a los procesos de vida en la primera infancia, podemos partir de la contemplación de que todas las estructuras de las áreas externas, medianas e internas de su organismo que el feto ha generado en su autopoiesis, dentro del cuerpo de su madre, tienen que ajustarse ahora a las condiciones del mundo externo, a la vez que van creciendo y creando nuevas conexiones neurológicas por medio de las interacciones guiadas por sus necesidades auténticas²³⁹.

El pedagogo y musicólogo belga Edgar Willems “siempre insistió en que la música lo primero que moviliza en la persona –puerta de entrada– es el afecto [...], seduce al niño. Por lo general, éste ha aprendido a considerarla un objeto vinculado a sus emociones”²⁴⁰. Así, los elementos de la música vistos desde la formación de los procesos de aprendizaje y desde el desarrollo cognitivo tal como señalaba Howard Gardner sobre la inteligencia musical, nos muestran cómo la música en sus elementos estructurales más básicos, se encuentra enraizada en el ser humano. Tenemos testimonios fehacientes de la antigüedad de esta relación entre hombre y música en hallazgos como la flauta de hueso de oso encontrada en 1995 en Eslovenia que data de cuarenta y cuatro mil años atrás²⁴¹. Lo que significa que el *homo sapiens* antes de asentarse y organizarse en comunidades, ya requería la música en su vida nómada. Es precisamente esta afinidad, esta articulación natural entre hombre y música, la que facilitará al espectador de un audiovisual, absorto en la historia que visualmente se presenta, a transitar sin resistencia alguna por los parajes emocionales que la música dicte, dispuesto a todo tipo de manipulación siempre y cuando se trate de estructuras musicales familiares que no generen disonancias con el cuerpo audiovisual. La atención primaria del espectador estará presa de la narrativa de la historia. Un canal secundario

²³⁸ JONQUERA JARAMILLO, María Cecilia: “Métodos históricos o activos en la educación musical”. *Revista musical electrónica LEEME*, nº14, noviembre, 2004, pp. 27-28. En <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf> (última consulta el 4 de abril de 2015).

²³⁹ WILD, Rebeca: *Etapas del desarrollo*. Barcelona: Herder Editorial, 2011, p. 29.

²⁴⁰ BENENZON, Rolando: *Op. cit.*, p. 196.

²⁴¹ BALL, Philip: *El instinto musical: Escuchar, pensar y vivir la música*. Úbeda: Ed. Turner Publicaciones, 2010, p. 33.

recibirá los estímulos que complementan y enriquecen el universo visual, entre ellos, el sonido y su versión más elaborada, la música.

La capacidad del sonido como herramienta para estimular y contextualizar un lugar y una situación, su poder para aportar profundidad a una imagen, también pueden comprobarse en los diversos experimentos holofónicos colgados en la red. La técnica de la holofonía fue inventada por el argentino Hugo Zuccarelli en los años 80'. Es un método de grabación en tres dimensiones que se disponen en un ángulo de 360°. Los resultados de lo que pueden generar en un sujeto a nivel perceptivo, una serie de sonidos dispuestos y ordenados con un sentido específico, se pueden encontrar en uno de los ejemplos auditivos más sobresalientes: Virtual Barber Shop²⁴².

De la repetición y el cliché a la internacionalización musical

Dentro del abanico que define las experiencias sonoras del individuo, nos encontramos con fenómenos como el de la *repetición*. El psicólogo estadounidense Robert Zajonc publicó sus investigaciones en torno al *gusto musical* concluyendo que éste se adquiere con la repetición auditiva de la obra en concreto²⁴³. Posteriormente otros investigadores coincidieron sobre este aspecto: aumenta el gusto musical cuando se trata de algo familiar, siempre y cuando esta familiaridad no resulte excesiva. En palabras de Alicia Peñalba y desde otra óptica: “observamos cómo el esquema ciclo se forma por diversas experiencias corporales relacionadas con la repetición”²⁴⁴. Este proceso nos ayuda a contextualizar y a entender por qué funciona un *cliché musical* en el universo fílmico, y por qué es tan utilizado. Es decir, la familiaridad con una estructura musical prefabricada y asociada previamente a significados de expresión

²⁴² https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=IUDTlvagjJA (última consulta el 29 de marzo de 2015). Aquí encontraremos el ejemplo auditivo que podría explicarse en los siguientes términos: “Esta técnica, viene a ser para el audio lo que la holografía para la imagen [...]. Para conseguir que el cerebro sea capaz de adivinar la posición de la fuente de sonido, se graban las secuencias de cada oído independientemente empleando una cabeza de *dummy* equipada con dos micrófonos omnidireccionales situados a la altura de cada oreja (véase foto). Luego ambas grabaciones se recombinan usando un algoritmo llamado Cetera, y el resultado se emite por un único canal. Se supone que esta técnica imita a la forma que nuestro cerebro sigue para procesar el sonido, es decir a la escucha binaural”.

En <http://www.nopuedocreer.com/quelohayaninventado/4578/holofonia-el-sonido-en-3d/> (última consulta el 29 de marzo de 2015).

²⁴³ ZAJONC, Robert: "Attitudinal Effects Of Mere Exposure". *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol 9 (2, pt. 2.), Jun 1968, 1-27.

²⁴⁴ PEÑALBA, Alicia: “El cuerpo en la música a través de la Teoría de la Metáfora de Johnson...”, *Op. cit.* En <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200912.pdf> (última consulta el 15 de noviembre de 2014).

culturales, hace más eficaz la función de manipulación emocional del receptor. La famosa secuencia de la ducha en *Psicosis* (dir. Alfred Hitchcock, 1960) sirve de ejemplo: su lenguaje familiar por estandarización dentro de su género con “*glissandi* de acordes disonantes en registro agudo de cuerdas”²⁴⁵ posiblemente despertará similares reacciones en personas de origen occidental, que comparten códigos culturales perpetuados en la sedimentación de mercados musicales como el de las bandas sonoras.

El *cliché* como patrón estructural podría tener sus orígenes en experiencias vitales del aprendizaje humano de carácter universal como plantea la Teoría de la Metáfora. Es decir, que los *esquemas encarnados* serían las estructuras-base para la edificación de *clichés musicales* como por ejemplo el efecto *Mickey Mousing*²⁴⁶. Relacionar la acción de ascenso de un personaje con una escala ascendente y reconocer este código como una estructura natural cuyo *significado* no contradice las leyes de la lógica ni requiere más explicación racional, posiblemente se deba a su nacimiento en un proceso similar al esquema encarnado de *origen-destino, arriba-abajo, centro-periferia*.

Pero el establecimiento de una estructura musical como *cliché*, debe su asentamiento en el inconsciente colectivo a múltiples razones, sedimentadas una tras otra a lo largo del tiempo y perpetuadas no solo en los patrones musicales de siglos anteriores, sino también en la retroalimentación que el propio cine como arte de masas, ha generado tras décadas de existencia. En palabras del esteta italiano Enrico Fubini:

[...] nuestra civilización de masas, que tiende a nivelar todas las formas de expresión humana, a estandarizarlas dentro de clichés predispuestos, a instituir lenguajes ‘universales’ iguales para Tokio y para Nueva York [...], este proceso que se ha verificado en todos los lenguajes y comportamientos humanos, no ha podido dejar de ejercer también sus influencias sobre el lenguaje musical²⁴⁷.

Por otra parte, Tagg utiliza el concepto de *musema* en oposición al *fonema*, entendido como la unidad de expresión musical más pequeña con una significación asociada, en otras palabras, una idea músico-emotiva donde vista y oído colaboran en la

²⁴⁵ ARCOS, María de: *Op. cit.*, p. 142.

²⁴⁶ Se refiere a la técnica en la cual se sincronizan imagen y audio de forma que cada uno de los gestos melódicos y rítmicos son un reflejo descriptivo de las acciones en la pantalla. Frecuentemente utilizado en los dibujos animados. Uno de los ejemplos más ilustrativos: un ratoncito sube las escaleras y la música le acompaña con una escala ascendente. Será descendente cuando el personaje las baja.

²⁴⁷ FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 184.

construcción de los mensajes. El autor subraya la alimentación que cine y tv han ejercido sobre la cristalización de *musemas*. Actualmente existe una enculturación producto de la globalización como proceso “pedagógico” en donde el marketing a gran escala unifica e impregna la información estética de lenguajes de áreas muy diversas en busca de la venta masiva de contenidos. Theodor Adorno apunta algunas ideas sobre el aspecto pedagógico en torno a los medios de difusión de masas²⁴⁸. La globalización como influencia formativa del inconsciente y cuya herramienta de realización de sí misma son los medios de comunicación, cumple un papel importante dentro de la percepción e interpretación de los símbolos en la actualidad. “Cuando sobreviene la globalización, se requieren aún más universales para explicar la unanimidad de los procesos de cambio, ya que las narrativas del conocimiento local y la lógica particularista de las identidades diferenciales sólo pueden dar cuenta [...] de una parte muy pequeña de la problemática de los géneros híbridos²⁴⁹.”

La unificación de los códigos y su difusión masiva, construye una estructura en la que se enseñan unos productos musicales concretos cuyo lenguaje obedece a unos códigos culturales específicos. La recepción de estas estructuras musicales estará mediatizada por el contexto geográfico y cultural de cada región, con la variante infinita del individuo y su particular articulación de la percepción, resultado de una experiencia vital única e irrepetible, como mencionábamos anteriormente. Tagg señala al respecto:

Desde la llegada de la TV y el video casero, un número creciente de personas que viven en una cultura saturada por los medios de comunicación a la cual pertenezco escuchan más música en conjunto con películas de cualquier otra forma. El hecho de que los juegos de computador con su música más o menos constante generen ventas globales mayores que las de la industria fonográfica refuerza esta tendencia. Mientras tanto, el análisis musical, como aún es normalmente enseñado, da poca atención a este hecho. En realidad, los académicos disecan no solo los trabajos de la tradición musical europea, como si sus estructuras sónicas no tuvieran significado además de su propia relación sintáctica, hoy, hasta las canciones de música *pop* reciben un trato como si fueran un rompecabezas Schenkeriano²⁵⁰.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 150.

²⁴⁹ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 64.

²⁵⁰ TAGG, Philip: “¿Para qué sirve un *musema*? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia”. *Conferencia V Congreso da IASPM-LA*. Río de Janeiro: 2004, pp. 1-2. En <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf> (última consulta el 2 de febrero de 2015).

Este proceso de enculturación inconsciente que tipifica patrones musicales asociados a estados de ánimo, viene acompañado de la necesidad de catalogar la música bajo etiquetas emocionales. En el mundo de las plataformas web de difusión musical es frecuente encontrar estas etiquetas. Los llamados *moods* son utilizados de forma fácil por el consumidor de música no especialista, dándole acceso a bases de datos gigantescas en las que las búsquedas se amplían si las herramientas son más intuitivas para el consumidor final. El público ya no solamente consume buscando intérpretes, títulos de canciones u obras específicas; género y *mood* entran en juego para ampliar las posibilidades de navegación y ofertar más contenidos. Esto se traduce en mayor oferta para la demanda masiva. Las librerías²⁵¹ de música ambiental para musicalizar documentales con bajo presupuesto, catalogan su contenido musical, además de tipificarlo por género y estilo, utilizando *moods* o estados de ánimo que guían al ambientador musical en su tarea y contribuyen a perpetuar los patrones musicales asociados a significados concretos culturalmente extendidos en Occidente. Sigue siendo llamativa la necesidad social de una clasificación emocional de la música teniendo en cuenta que es un arte fundamentalmente abstracto (especialmente cuando prescinde de texto). Es un lenguaje que no evoca imágenes objetivamente indiscutibles. Actualmente, empresas de internet como el *Allmusic*²⁵², *Spotify*²⁵³ o *Last fm*²⁵⁴, entre otras muchas, complementan la catalogación de sus contenidos con *moods* o *tags* como *happy*, *melancolic*, *sensual*, *angry*, etc.

¿Hemos vuelto a la superada discusión de si la música es o no un lenguaje universal? El musicólogo italiano Enrico Fubini, se acerca a este tema dentro de sus trabajos sobre estética:

²⁵¹ Estas librerías también son conocidas como *Production Music*. Encontramos librerías importantes como la de la *BBC*, *British Library National Sound Archive*, *National Screen and Sound Archive of Australia*, *Wessex Film and Sound Archive*, *APM Music*, *Audio Network*, *The Burst Collective J*, *Jingle Punks Music*, *Kiler Traks*, *KPM* (de la compañía discográfica EMI Music), entre otras.

²⁵² Portal web de consulta para usuarios sobre la industria de la música: autores, intérpretes, géneros, etc. que alimentan una de las bases de datos más amplias, referente en el mundo de la música popular. En <http://www.allmusic.com> (última consulta el 10 de diciembre de 2014).

²⁵³ Es una aplicación para reproducir música vía *streaming* conectada a una gran base de datos que le permite al usuario buscar y descubrir música de todos los géneros. El link para descargar la aplicación en España es <https://www.spotify.com/es/> (última consulta el 13 de diciembre de 2014).

²⁵⁴ Portal web constituido por una red social, radios de música con un sistema de recomendación y una base de datos donde se pueden encontrar la biografía de los autores e intérpretes del mundo de la música, catalogados por género y estilo alimentados por los usuarios registrados. En <http://www.lastfm.es> (última consulta el 15 de diciembre de 2014).

Hace unos años, se habría afirmado, seguramente sin atisbo de duda, que la música *no* era un lenguaje universal, que todo estaba por demostrar: la historia, la evolución y las revoluciones del o de los lenguajes musicales y su relativismo histórico y geográfico; la multiplicidad de posturas adoptadas por los oyentes para acercarse con fruición a la música; los diversos niveles de comprensión y de educación [...], la relatividad o pluralidad de las culturas musicales existentes²⁵⁵.

Sin embargo, ¿dónde quedan estas ideas ante el proceso actual de globalización? ¿Ha basado la música de cine sus códigos en parámetros universales para conseguir su eficacia, o por el contrario, mediante un proceso inductivo ha generado un lenguaje de clichés a través de la repetición en los medios de masas, hasta construir un código general que comprenden sujetos de diversas culturas y geografías? Al respecto, Fubini realiza una reflexión en la que propone un término alternativo al de *universalidad* del lenguaje cambiándolo por *internacionalización* del mismo. En su análisis señala cómo *individualidad* y *universalidad* se implican recíprocamente y hace un breve repaso histórico sobre el tema:

[...] desde los tiempos de Pitágoras, con escasísimas excepciones, la idea que ha prevalecido ha sido la de que el lenguaje musical es universal, se fundamenta sobre estructuras racionales y su universalidad deriva, precisamente, de su racionalidad. Desde Pitágoras hasta Rameau se ha opinado que la música es comprensible para el hombre porque la racionalidad del universo le corresponde una sustancial racionalidad al espíritu humano. Las corrientes empiristas han sido siempre minoritarias y han llevado las de perder en Occidente²⁵⁶.

Esta doctrina promulgada por Descartes, Rameau, Euler y Tartini estaba enfrentada con las doctrinas empiristas de la estética del sentimiento, que solo se afirmaron hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, Fubini señala a la *tonalidad* como símbolo representante de ese concepto de universalidad. Según el autor, es a partir de Rameau y de los enciclopedistas, cuando se distingue en la música *armonía* y *melodía* como elementos contrastantes relacionados con la dicotomía entre *razón* y *sentimiento*. Más adelante, gracias al pensamiento de Rousseau, se plantea el tema de la *expresión*. Al respecto señala que ésta tiene que ver únicamente con lo particular y con lo individual.

El tormentoso problema derivado de la relación que se establece entre música y lenguaje adquiere una nueva impronta gracias al pensamiento de Rousseau [...]. De aquí nacen

²⁵⁵ FUBINI, Enrico: *Op. cit.*, p. 177.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 178.

tanto la revalorización de la variedad de los lenguajes y de sus peculiares acentos como la revalorización de la invención melódica más adecuada al acento y a la sonoridad de cada lengua, al margen de su abstracta universalidad conceptual. La melodía se convierte así en el punto clave, punto clave que saca fuerzas de su condensación expresiva, de su individualidad irrepetible²⁵⁷.

En el siglo XX coexisten tendencias complementarias como describe Fubini: Prokofiev y Shostakovich, Stravinsky y Cage, Varese y Milhaud, Schönberg y Bartok...²⁵⁸. Es a partir del Romanticismo y de los movimientos nacionalistas cuando se reivindica el descubrimiento de lenguajes musicales “exóticos, provenientes del folklore de países de todo el mundo, incluida la propia Europa con personalidades como Bartok o Kodaly. Y es durante el siglo XX y el siguiente, cuando se populariza tanto la *fusión* en la música popular como procedimiento de enriquecimiento ya sea desde el punto de vista tímbrico, rítmico, armónico o melódico, aportando nuevas sonoridades e incluso *modas musicales* dentro de la industria discográfica. “La globalización demuestra, además, que las músicas son susceptibles de combinarse e hibridarse [...] en un grado que para el lenguaje hablado es imposible”²⁵⁹.

El cine también se nutrirá de este abanico de riquezas musicales. Al contrario, utilizará la diversidad musical para significar determinados elementos dentro de la catalogación funcional que la música puede desempeñar en la pantalla, como por ejemplo, utilizar una composición musical construida sobre la escala frigia y con giros melódicos arábigos para evocar una zona geográfica o una cultura en concreto. En este caso, podría ser la cultura gitana en torno al flamenco o culturas de Oriente Medio.

En muchos casos, este *modus operandi* convierte al objeto fílmico en el lugar de encuentro de múltiples estilos y géneros musicales, de distintas épocas y plantillas instrumentales. Una misma película puede citar o contener a tantos géneros musicales como historia tiene la música. De esta manera, un individuo que asiste a la experiencia de ver una película, una serie de tv, un documental o cualquier género cinematográfico, absorbe inconscientemente una cultura musical muy heterogénea y dispar. La diversidad que una película puede presentar se amplifica si pensamos en ésta como una réplica de lo que actualmente vive un ciudadano medio de las grandes urbes que consume

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 179.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 183.

²⁵⁹ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 64.

inconscientemente géneros como el reggaetón, la música clásica, el pop, el jazz... solamente por el bombardeo sonoro que hay a su alrededor en los múltiples medios de comunicación masivos (radio, televisión, ambientación musical, etc.) y la extensión de los formatos tecnológicos que reproducen la música (cds, mp3, smartphones, iPhones, etc.).

Lo contradictorio, sin embargo, como también señala Blacking, es que la música es al mismo tiempo omnipresente en esa misma cultura: en los supermercados y aeropuertos; en las películas y la televisión todo programa está obligado a tener su propia sintonía; en las ceremonias importantes y, hoy día, en los paisajes sonoros privados y portátiles que discurren por el cable de los auriculares desde los bolsillos a los oídos de tantísimas personas. ‘Mi sociedad’, escribe Blacking, ‘afirma que tan solo un número limitado de individuos posee dotes musicales, pero luego actúa como si todo el mundo tuviese la capacidad fundamental e indispensable para que exista una tradición musical, que no es otra que la capacidad de escuchar sonidos y apreciar sus pautas’²⁶⁰.

En estos términos Philip Ball cita a John Blacking en su reflexión en torno a la aromatización que la música ejerce en la sociedad en general. A su vez, cada una de las unidades musicales que se presentan en un filme, ya sean canciones, piezas de música clásica, de jazz, o cualquier género, son una expresión de una individualidad concreta. Fubini cita las palabras del musicólogo austriaco Eduard Hanslick: “Toda composición musical es una obra humana, producto de determinada individualidad, época y cultura; por consiguiente, siempre se halla integrada por una serie de elementos sujetos a una mortalidad más o menos rápida”²⁶¹. De la misma forma, tal como hemos mencionado, también la *percepción* es producto de determinada individualidad, época y cultura, ya que nos encontramos ante un aparato que se retroalimenta, una individualidad que percibe y luego crea, que crea y luego percibe, no solamente a través del mundo sonoro, sino en todos aquellos mundos que conforman los estímulos sensoriales y psíquicos.

Si estamos ante un proceso global de distintos aspectos de la cotidianidad humana, ¿sufre el cine la misma globalización e internacionalización que la música? En nuestro caso de estudio, los planteamientos estéticos de las películas seleccionadas pertenecen a una época y contexto relativamente incipientes en cuanto a cristalización de clichés se refiere, si pensamos en la corta historia del cine en relación a otras disciplinas artísticas. Sin embargo, cuando llegaron los años sesenta la industria musical

²⁶⁰BALL, Philip: *Op. cit.*, p. 9.

²⁶¹FUBINI, Enrico: *Op. cit.*, p. 181.

holliwoodiense ya había acaparado grandes fragmentos del comercio y del consumo tanto en la tv como en la pantalla grande y apuntaba claras directrices perceptivas, heredadas a su vez de las estéticas de siglos anteriores. Directrices perceptivas que con el transcurso de los años han dado paso a nuevos clichés perceptivos. Un objeto sonoro puede experimentar cambios en cuanto a significado según la época, la cultura o la función cambiante que se le asigne. En este sentido, tanto el cine como los anuncios de tv y los diferentes medios de comunicación masivos, han contribuido ampliamente a esa transformación. Es cierto que la industria cinematográfica de hoy en día, no es la misma que la de los años 60', 70' e incluso 80'. El sedimento que pudiera haber contribuido a la construcción de *musemas* con asociaciones preestablecidas y estandarizadas, en cantidad, era mucho menor ya que se trata de una industria que ha crecido exponencialmente en las últimas décadas. En ese momento, cine y tv copaban el mercado, sin embargo, actualmente los medios de reproducción de música y películas se han multiplicado desde el nacimiento del betamax, pasando por el vhs, el dvd, el avi y todos los formatos digitales cargados en plataformas de internet²⁶².

Estas estructuras preestablecidas o clichés asociados a una pareja de significado, son el resultado de múltiples fenómenos en continua transformación y movimiento. El origen del significado final podría radicar en fenómenos culturales como la evolución del marketing en un mundo globalizado o en procesos anteriores a la cultura englobados dentro del ISO *Universal* o en los *esquemas encarnados* que se forman en los primeros años del individuo como describíamos anteriormente. En palabras de Fubini:

[...] esos elementos que podríamos llamar universales, sin atribuirles, por su puesto, ningún carácter de razón universal; se trata, más bien, de una universalidad ligada a esos elementos más íntimamente conectados, con ciertos parámetros instintivos, prelógicos y prelingüísticos que se hallan en cada uno de nosotros y que representan de alguna manera el sustrato, la premisa, la *conditio sine que non*, para poder elevarnos por encima de un lenguaje, en el sentido tradicional del término [...]. Se ha hablado mucho durante los últimos años, dentro de la lingüística, de una gramática generativa que se situaría de alguna manera en el origen de todas las gramáticas [...], gramática generativa que hiciera posible la formación de los lenguajes musicales históricamente existentes. Por consiguiente, no más lenguajes musicales radicalmente convencionales, sino lenguajes fundados en ciertas premisas *universales* [...] ²⁶³.

²⁶² Sobre diferentes tipos de formato se puede encontrar información en el documento GÓMEZ VARAS, Patricio: "Software libre para la edición multimedia". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 277-284.

²⁶³ FUBINI, Enrico: *Op. cit.*, pp. 186-187.

El autor concluye que el lenguaje musical no es convencional y añade que para comunicar debe fundamentarse en “[...] cimientos sobre elementos que guarden una estricta correlación con la psicología de la percepción”²⁶⁴. Idea que nos lleva al punto inicial planteado en la TGMT de Lerdahl y Jackendoff.

La partitura

Independientemente del contexto, contar con la presencia de la partitura como herramienta de información para realizar un análisis musical siempre será muy útil. Sin embargo, si el contexto es el audiovisual será imprescindible acceder a la fuente fílmica puesto que un análisis purista que se remita únicamente a los elementos musicales, no reflejará completamente el impacto que la música tiene sobre la imagen en movimiento. Philip Tagg bautiza el análisis en función únicamente de la partitura utilizando el término *graphocentrism*²⁶⁵ y aboga por la intervención de otros factores que enriquezcan y amplíen el enfoque analítico. En esta línea, Lluís i Falcó señala la importancia de la *sincronización* del montaje dentro del lenguaje audiovisual: “[...] la música guía al espectador haciéndole reinterpretar la secuencia [...]. Y es aquí donde creo que mayor utilidad puede tener el análisis musical, en esta relación con el ‘significado’ que se establece por el uso de códigos estrictamente musicales en relación con unas imágenes que pretenden transmitir, comunicar”²⁶⁶. Así, el significado del fragmento musical estará determinado por las imágenes que acompaña. En nuestro caso, el análisis de las fuentes fílmicas se fundamentará en la película, prescindiendo de la partitura original dada la dificultad para acceder a ésta²⁶⁷. Lluís i Falcó señala esta problemática frecuente de la música cinematográfica en lo que el autor titula: “¡Las partituras! ¿Dónde están las partituras?”²⁶⁸. En el artículo muestra la notable ausencia de éstas, citando ejemplos como el de una entrevista que realizaron a Xavier Montsalvatge donde reconocía haber participado en cerca de treinta películas cuya música fue compuesta sin demasiado afán por lo que el compositor catalán no le dio ninguna importancia artística. De modo que

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 188.

²⁶⁵ Traducido al castellano como *grafocentrismo* en TAGG, Philip: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press, 2012, p. 151.

²⁶⁶ LLUÍS I FALCÓ, Josep: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 145-146.

²⁶⁷ Como hemos señalado anteriormente, ha sido imposible acceder a las partituras de las bandas sonoras de cada una de las películas. Según han manifestado: ni productora, ni compositor, ni la SGAE guardan copias de estos documentos.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 152.

no guardó ninguna de las partituras. De la misma forma, Rodolfo Halffter reconocía haber enterrado sus partituras destruyéndolas una vez terminado el proyecto fílmico.

El silogismo es innegable: la música del siglo XVIII (por citar un ejemplo) no existiría hoy sino se hubieran conservado sus partituras. Pero esa concepción, que prescinde por motivos obvios de los medios de grabación sonora desarrollados a finales del siglo XIX y perfeccionados durante el siglo XX, debería estar dispuesta a cambiar. La música de cine (y también el rock, el pop, el techno, la música concreta, la música electrónica, etc.) puede conservarse sin que exista ya su partitura [...] y su análisis debe ser posible en su esencia sonora²⁶⁹.

No olvidemos que tal como sucedió en momentos concretos de la historia de la escritura musical, durante el siglo XX se requirieron nuevos planteamientos que surgieron de las búsquedas para ampliar los límites de la grafía musical. Era urgente y cada vez más evidente, la necesidad de expresar nuevas técnicas, nuevas sonoridades y de incorporar grafismos antiguos a nuevos lenguajes compositivos. De la nueva grafía no estandarizada, planteada prácticamente bajo los personalismos de cada obra, surgen nuevos enfoques entorno a la partitura. Desde el punto de vista de la música electroacústica:

Desde que existen composiciones electrónicas grabadas en cintas magnetofónicas no hay necesidad de partituras. Las partituras, después de todo, sirven primordialmente para la comunicación con los ejecutantes [...]. En la medida en la que emplean timbres, texturas, dinámicas y ritmos, son aplicables las consideraciones analíticas presentadas [...] ²⁷⁰.

A la luz de este contexto donde por un lado se pone en tela de juicio el *grafocentrismo*²⁷¹ del análisis musical, donde lenguajes y técnicas contemporáneas sobrepasan el papel pautado y donde la tecnología de la grabación en cualquier ámbito estilístico, es una herramienta para acceder a músicas que antes se trasmitían por tradición oral en el ámbito del folklore y por partituras de armonía cifrada en el jazz. Añadiremos por otro lado, la dificultad de acceder a las partituras originales de la banda sonora de las películas seleccionadas, por razones múltiples ligadas al contexto histórico y social. De modo que los ejemplos musicales escritos presentados a continuación, son transcripciones auditivas cuya metodología está cerca de las investigaciones etnomusicológicas de la música de tradición oral. Es decir:

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 153.

²⁷⁰ LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid (Tres Cantos): Akal, 2005, p. 299.

²⁷¹ TAGG, Philip: *Music's meanings*, *Op. cit.*, p. 151.

Mediante la transcripción se plasma la música en el papel pautado. Para ello, se emplea nuestro sistema de notación occidental a pesar de sus imperfecciones para expresar ciertos matices melódicos, rítmicos y dinámicos que se manifiestan en la música tradicional. Recordemos que nuestro sistema de notación fue ideado en principio para reflejar las intenciones del compositor más que los matices del intérprete²⁷².

Por tanto, será necesario generar una estructura de trabajo apoyándonos en diversas alternativas que nos permitan contextualizar de forma global el análisis *audio-visual*. Esther García Soriano afirma:

La manera más completa y adecuada de enfocar el análisis de esta forma artística es, según nuestro criterio, desde el punto de vista de la semiótica [...] se podría decir que la obra cinematográfica funciona como un gran significante compuesto de diversos lenguajes o sistemas de signos -las formas artísticas- que se interrelacionan y complementan creando una unidad nueva y con sentido completo. El producto resultante, es decir, el filme se considerará así un texto heterosemiótico²⁷³.

2.3. FUNCIONES NARRATOLÓGICAS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

Si bien, Lluís i Falcó señala la ausencia de una terminología para los aspectos sonoros del audiovisual²⁷⁴, en el análisis de una banda sonora intervienen aspectos muy diversos de la estética cinematográfica: música, narrativa, imagen, etc. Esto conforma un universo multidimensional que suma un total muy amplio de posibles términos dentro de un campo interdisciplinar. Y a pesar de el *no* establecimiento de una terminología estandarizada, diversos autores han propuesto soluciones terminológicas especialmente para las funciones narrativas, comportamiento musical o tipos de sincronización planteando estructuras para el análisis musical en el contexto del audiovisual. Destacamos autores como Michel Chion²⁷⁵, Philip Tagg²⁷⁶, Sergio Miceli²⁷⁷,

²⁷² REY, Emilio: “Aspectos metodológicos en la investigación de la música tradicional oral”. *Revista de Musicología*, Vol. XII, n° 1, enero-junio, 1989, pp. 149-171.

²⁷³ GARCÍA SORIANO, Esther: *Estudio Bibliográfico y Analítico de la Música Cinematográfica*. DEA dirigido por la Dr. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III, 2002, p. 120

²⁷⁴ LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Op. cit.*, p. 143.

²⁷⁵ El compositor y teórico francés Michel Chion posee varios trabajos al respecto. Destacan: CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997. Y por otro lado CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

²⁷⁶ Sus trabajos y reflexiones acerca del audio-visual son innumerables. Todo el material que publica y lleva a congresos lo cuelga en la red de internet: <http://tagg.org/index.html> (última consulta el 3 de

Ben Winters²⁷⁸, Nicholas Cook²⁷⁹, Zofia Lissa²⁸⁰, Claudia Gorbman²⁸¹, Scott D. Lipscomb y David E. Tolchinsky²⁸², Anahid Kassabian²⁸³, Annabel Cohen²⁸⁴ u Oliver Vitouch²⁸⁵, entre otros.

Existen diferentes clasificaciones de las funciones musicales en el audiovisual. Michel Chion insiste en la importancia del texto en el cine sonoro y considera que la música añade un valor muy importante: “[...] la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de *música empática* (de la palabra

febrero de 2015) y en el libro recientemente publicado: TAGG, Philip: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press, 2012.

²⁷⁷ El teórico italiano aborda el tema del análisis audiovisual en MICELI, Sergio: *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*. Milan: Ricordi, 2009.

²⁷⁸ WINTERS, Ben: “The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space”. *Music and Letters* 91 (2), 2010, pp. 224-244.

²⁷⁹ COOK, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon, 1998.

²⁸⁰ LISSA, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965, pp. 115-256. Philip Tagg resume el trabajo de la autora polaca en su web <http://tagg.org/udem/musimgmot/filmfunx.html> (última consulta el 31 de enero de 2015) con las siguientes palabras: “Many writers have tried to systematise the functions of film music. One of the most useful and rigorous systematisations is that presented by Polish musicologist Zofia Lissa, in her *Ästhetik der Filmmusik* (1959: 115-256). There she lists and discusses twelve main functions which I have adapted and regrouped to make them more accessible. Of course, the functions of film music also apply to music on TV”. El texto se traduce: Muchos escritores han intentado sistematizar las funciones de la música en el cine. Una de las sistematizaciones más útiles y rigurosas es presentada por la musicóloga polaca Zofia Lissa en su *Ästhetik der Filmmusik* (1959: 115-256). Allí presenta doce funciones principales las cuales he adaptado y reagrupado para hacerlas más accesibles. Desde luego, las funciones de la música en el cine también se aplican a las de la música en la tv. Traducción de la autora.

²⁸¹ Profesora de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Washington, propone siete funciones en torno al cine clásico de Hollywood de los años '40 y '50 en: GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

²⁸² LIPSCOMB, Scott D.; TOLCHINSKY, David E: “The role of music communication in cinema”. *Musical Communication*. Oxford: University Press, 2004. Ambas personalidades de nacionalidad estadounidense poseen diversos trabajos sobre el tema.

²⁸³ Profesora en la Universidad de Liverpool, en el Departamento de Música, se ha centrado en la investigación social y cultural de la escucha de la música como una actividad simultánea y secundaria en diversos entornos (cine, televisión, videojuegos, smarthphones, vídeos virales, espacios domésticos y públicos. KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 2001.

²⁸⁴ COHEN, Annabel J: “Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology”, *Music and Cinema*, Hanover, New Hampshire: Wesleyan UP, 2000. La autora canadiense, profesora asociada de la Universidad de la Isla de Príncipe Eduardo en el Departamento de Relaciones con los Medios de Comunicación y Comunicaciones Integradas, es una pionera en el campo de la psicología de la música y aborda aspectos cognitivos en sus trabajos.

²⁸⁵ El teórico y psicólogo austriaco aborda el tema de la percepción en el cine en: VITOUCH, Oliver: “When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception”. *Psychology of Music* 29, 2001, pp. 70-83.

empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás)”²⁸⁶. El autor también se refiere a la música *anempática*²⁸⁷ en oposición a la anterior, es decir, música que no expresa las emociones sino que funciona en oposición al subrayar aspectos del texto audiovisual, generando un resultado estético distinto en relación a la percepción del espectador.

Es cierto que la banda de sonido puede estar sincronizada con la imagen o no, generando sensaciones diferentes. La máxima sincronización es la que Chion llama *síncresis*²⁸⁸, es decir, un sonido y la imagen de la fuente que lo produce son percibidos a la vez por el espectador. De manera que dada la vocación naturalista de gran parte del cine²⁸⁹, la *síncresis* y la *sincronía* copan las relaciones entre imagen y sonido. Por otra parte, los sonidos *asincrónicos* funcionan de modo opuesto, imagen y audio no coinciden. El uso de este recurso puede transformarse en un potente medio expresivo.

Chion también señala aspectos como el de la *temporalización*, fruto de la influencia que el sonido puede ejercer en la percepción temporal. Distingue fundamentalmente tres tipos:

- *Animación temporal de la imagen*: el sonido colabora en una percepción dilatada o más rápida del tiempo.
- *Linealización de los planos*: unión entre dos planos sin relación a través del sonido.
- *Vectorización o dramatización*: el sonido prepara al espectador para un suceso que todavía no ha ocurrido.

La fuente sonora puede estar dentro de la pantalla, fuera de campo o fuera del espacio-tiempo que sugiere la imagen. Existen distintas tipologías que Chion²⁹⁰ define:

²⁸⁶ CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, S.A., 1997, p. 19.

²⁸⁷ CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 232-236.

²⁸⁸ CHION, Michel: *La audiovisión. Op. cit.*, p. 65.

²⁸⁹ RODRÍGUEZ, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.

²⁹⁰ CHION, Michel: *La audiovisión, Op. cit.*, pp. 75-76.

- *Sonido in*: la fuente de sonido es visible o no, pero pertenece a lo que ocurre dentro del relato (diegética).
- *Sonido off*: la fuente de sonido no es visible y es ajena al relato (no diegética o extradiegética). Otros autores utilizan el término *sonido over* cuya fuente de sonido es invisible y no pertenece al espacio-tiempo de la narrativa, dejando el término *off* para sonidos que se encuentran fuera de campo pero dentro del espacio del relato.

La música como parte de la banda sonora, se inscribe en estas subdivisiones que diversos autores han enmarcado fundamentalmente en dos tipos:

1. La primera con sus diversos nombres *música de foso*, *no diegética*, *extradiegética*, *incidental*, etc.
2. La segunda con nombres como *música de pantalla*, *source music*, *diegética*, etc.

Además de los numerosos apuntes de Michel Chion, los trabajos de los autores mencionados anteriormente resultan indispensables dentro de ámbito de las funciones narratológicas de la música. De manera muy resumida y a modo global, a continuación esquematizamos algunos de esos aportes.

Zofia Lissa²⁹¹ propone la siguiente subdivisión para la aportación que la música ejerce sobre la imagen en términos fundamentalmente perceptivos:

1. *Énfasis del movimiento*: la música subraya un movimiento visible o audible que no es necesariamente música como el galope o el oleaje.
2. *Enfatizar sonidos "reales"*: subrayar musicalmente sonidos no incluidos en la música como la lluvia o el viento.
3. *Localizar*: la música asocia las imágenes a un determinado contexto cultural, físico, social o histórico.
4. *Source music*: música diegética motivada en la narrativa del filme.

²⁹¹ LISSA, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965, pp. 115-256. Philip Tagg resume el trabajo de la autora polaca en su web <http://tagg.org/udem/musimgmot/filmfunx.html> (última consulta el 31 de enero de 2015).

5. *Comentario*: música que comenta las imágenes con cierto distanciamiento. Frecuentemente se usa a modo de contrapunto, contradiciendo la acción del relato.
6. *Expresión de las emociones de los personajes*: música que comunica el sentir de los personajes.
7. *Base para las emociones del espectador*: la música comunica emociones distintas de las que tienen los personajes.
8. *Símbolo*: música que representa algo o alguien y que no se encuentra dentro de la narración en ese instante.
9. *Anticipación de la acción siguiente*.
10. *Estructuración de la forma del filme*: utilización de *leitmotifs* (considerados por Lissa como una herramienta para articular de forma más comprensible el filme contribuyendo a la coherencia del relato), aperturas, puentes, colas y finales.

Claudia Gorbman²⁹² propone siete funciones extraídas del cine clásico de Hollywood de las décadas del '40 y '50. Se trata de principios basados en la composición y montaje que buscan el eje de la manipulación emocional por medio de la música. Las funciones son:

1. *Invisibilidad*: el aparato técnico de la música no diegética no debe ser visible.
2. *Inaudibilidad*: la música no debe ser oída de modo consciente, se debe subordinar al diálogo y la imagen.
3. *Significante de emoción*: la música crea atmósferas emotivas específicas o enfatiza aspectos emotivos del relato, es fundamentalmente un significante de emoción.
4. *Puntuación narrativa*: referencial/narrativa o connotativa ilustrando sucesos de la narración.
5. *Continuidad*: aporta continuidad formal y rítmica (planos, transiciones, etc.).
6. *Unidad*: con la repetición y variación del material musical coopera en la construcción de unidad formal y narrativa.

²⁹² GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Y en LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance*. Material Didáctico. Barcelona: UOC, 2014, p. 18.

7. Estos principios pueden ser violados siendo esta transgresión al servicio de los otros.

Lipscomb y Tolchinsky²⁹³ por otra parte, proponen en función de las propuestas de Gorbman:

1. La música debe transmitir el *mood*²⁹⁴ de la película. Los sonidos le darán al espectador pistas de la temática: comedia, terror, etc. La ambigüedad de lo visual será limitado por la música.
2. La música comunica el género del filme: drama, épico, etc.
3. La música dimensiona la cualidad y tamaño del espacio.
4. La música sitúa la historia temporalmente.
5. La música transmite un sentido de energía, reforzando o alterando el nivel percibido en la globalidad de la película o en un punto concreto.
6. La música trasmite la perspectiva del director, el mensaje que quiere comunicar, es capaz de reinterpretar las imágenes de un modo distinto.
7. La música trasmite la vida interna de los personajes.
8. El *leitmotiv* es el máximo exponente de la asociación. Puede representar en sus modificaciones, los cambios y la evolución de un personaje en el tiempo, modificando a su vez la dramaturgia.
9. Mediante su aparición o desaparición, la música dota de sentido a la estructura narrativa.
10. El sonido centra la atención del espectador en elementos visuales concretos de la imagen general.
11. La música es capaz de dotar de ritmo a la escena acelerándolo o ralentizándolo.
12. La música provee de un hilo conductor al filme.
13. El silencio puede ser un elemento sorpresa cuando se espera música en su lugar.

Por otra parte, Nicholas Cook²⁹⁵ propone tipologías de tipo operativo:

²⁹³ LIPSCOMB, Scott D.; TOLCHINSKY, David E: "The role of music communication in cinema". *Musical Communication*. Oxford: University Press, 2004.

²⁹⁴ K. Kalinak también señala la creación del *mood* como una de las funciones priordiales en la activación de respuestas de la audiencia. En KALINAK, Kathryn: *Film Music. a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 2.

- *Conformidad*: adecuación de la música al carácter predominante de la imagen.
- *Complementareidad* o *complementation*: añade y destaca un elemento.
- *En contra* o *contest*: realiza una función opuesta a la evidente.

Annabel Cohen²⁹⁶ incluye entre sus trabajos modelos de acercamiento a la percepción audiovisual enumerando las siguientes funciones:

1. La música enmascara ruidos extraños.
2. Proporciona continuidad entre planos.
3. Mediante la asociación dirige la atención del espectador sobre elementos concretos de la imagen.
4. Puede inducir a un determinado estado de ánimo como presentación del filme en los créditos.
5. Da profundidad a la narrativa comunicando significados en situaciones ambiguas.
6. A través del *leitmotiv* es capaz de generar asociaciones y simbolizaciones de pasado y futuro.
7. Aumenta el sentido de la realidad generando expectación y acrecentando la tensión de la narrativa bloqueando los estímulos externos.
8. Se suma a la estética del filme como forma artística.

Oliver Vitouch²⁹⁷ estructura en tres categorías genéricas el funcionamiento de la música y del sonido:

- *Dirección y administración de la atención.*
- *Emocionalización.*

²⁹⁵ COOK, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon, 1998. Y en LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance*. Material Didáctico. Barcelona: UOC, 2014, p. 13.

²⁹⁶ COHEN, Annabel J: "Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology ", *Music and Cinema*, Hanover, New Hampshire: Wesleyan UP, 2000. Y en LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual, Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁷ VITOUCH, Oliver: "When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception". *Psychology of Music* 29, 2001, pp. 70-83. Y en LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance*. Material Didáctico. Barcelona: UOC, 2014, p. 20.

- *Transferencia de información no verbal.*

Si sintetizamos la información y categorizaciones en las que los autores anteriores clasifican la música, encontraremos fundamentalmente funciones *emotivas*, *narrativas* y *pragmáticas-performativas*²⁹⁸. Las primeras se refieren a la música que informa sobre la situación afectiva del filme. Las funciones *narrativas* tienen un amplio despliegue como podemos observar y las funciones *pragmáticas-performativas* se refieren a la gestión que la música realiza en las respuestas del espectador, en la manipulación de la subjetividad.

Estructuras musicales

La música de una película puede tener orígenes de todo tipo:

- *Música preexistente*: canciones o piezas instrumentales compuestas anteriormente con otro fin.
- *Música adaptada*: música preexistente adaptada para el audiovisual.
- *Música de librería*: cortinillas, efectos, sincronías pregrabados y almacenados en una base de datos que se utilizan especialmente en televisión para documentales, dibujos animados, etc.
- *Música original, incidental o banda sonora original*: compuesta específicamente para la película.

En esta última, es importante destacar los presupuestos estilísticos y las estrategias estéticas de las que se vale el compositor para complementar la imagen. Para ello es fundamental reconocer las características de los bloques musicales. Por ejemplo, uno de los elementos más eficientes a la hora de transmitir sensaciones es la línea melódica. Luis de Pablo menciona algunos de los procedimientos que funcionan en la música contemporánea y que por tanto, podrían ser aplicados al cine; es el caso de los *bloques planos* donde el tratamiento melódico es atemático. En términos de recepción del espectador, el compositor dice que se puede explicar desde el efecto *no-memoria*:

²⁹⁸ LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual*, *Op. cit.*, p. 20.

[...] un medio que es el más eficaz de entre los poseídos por el hombre para luchar contra el tiempo: la memoria [...]. La composición, mejor o peor llamada atemática (Debussy, en una obra como *Jeux*; Schönberg, en otra como sus *Seis pequeñas piezas* para piano, de 1913 y 1911, respectivamente) [...], renuncia a la memoria –al desarrollo de un tema– como centro motor, pero la obra es siempre igual a sí misma, una vez fijada por el compositor. Un concepto temporal más flexible, no tan ceñido a un ciclo cerrado²⁹⁹.

En última instancia, se trata de una técnica con consecuencias psicológicas una vez que se ha aplicado a la pantalla, de forma que la música es capaz de envolver al espectador con una clara línea melódica o de permanecer desapercibida mediante un fragmento atemático.

Si desvelamos el funcionamiento y el efecto que tiene una línea melódica atemática sobre la memoria, podremos entender la función psicológica de los fragmentos llamados *bloques de transición*³⁰⁰ sin principio ni final, de los *bloques planos* o de los *planos de figuración*, que se basan en este sistema atemático. Pero son los elementos básicos de la música, como melodía y ritmo, los que en términos generales, quizás simplificando, finalmente se encargan de matizar y delinear los significados últimos del texto cinematográfico en relación con una microestructura que añade valor estético.

Uno de los factores necesarios para el análisis es conocer el pensamiento estético del compositor, su concepción única de la música; de tal forma que obtengamos información sobre su ISO gestáltico. En el caso del compositor Luis de Pablo contamos con un testimonio fundamental: su trabajo *Aproximación a una estética de la música contemporánea*³⁰¹. En dicho trabajo, el autor realiza un estudio sobre las tendencias estéticas y técnicas compositivas del siglo XX. Su discurso teórico sobre el análisis puede aplicarse tanto a las estructuras puramente musicales como a las mixtas, encarnadas en el universo del cine.

²⁹⁹ PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968, pp. 46-47.

³⁰⁰ Más adelante profundizaremos en la definición de estos conceptos.

³⁰¹ PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

Luis de Pablo explica en su ensayo algunos conceptos y comportamientos armónicos que considera interesantes y sobre los cuales giran muchas de las propuestas estéticas contemporáneas, entre ellas, las suyas, que se sintetizan en el siguiente cuadro:



Gráfica 4.
Conceptos y comportamientos armónicos de la estética contemporánea según Luis de Pablo

El compositor hace hincapié en la relación entre tensión y relajación, cuando dice:

La música es un arte temporal [...] para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales es resumen el que exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación. Efectivamente, un discurso sonoro cuya suma de fuerzas sea, en todo instante, igual a cero –esto es, cuyas fuerzas sean iguales y de signo contrario- terminará por ser indiferente a la capacidad del que percibe. Para que la música discurra, es preciso dotarla de diferencias de nivel, entre los cuales se establece una corriente que capte la atención del oyente³⁰².

Estos son los criterios de construcción compositiva que el compositor aplicará en sus obras musicales destinadas a la cinematografía. Por tanto, como el propio Luis de Pablo afirma, servirán para establecer una comunicación, cuyo requisito fundamental es implantar un lenguaje que determine la fluidez de significantes y significados. Un lenguaje distinto para cada compositor, para cada obra y para cada película. Por ello, el análisis debe tener en cuenta tanto los detalles de las microformas musicales: tímbricas,

³⁰² PABLO, Luis de: *Op. cit.*, p. 48.

color sonoro, presupuestos armónicos o presupuestos rítmicos; así como el entorno en el que éstas se desenvuelven, es decir, el género cinematográfico. Ennio Morricone explica este doble abordaje como un compromiso “con aquello que él mismo definió como una ‘*doble estética*’”³⁰³.

Semiología aplicada a la banda sonora

Empezaremos por asumir el concepto de semiótica según el filósofo estadounidense Charles Morris: “En principio, se podría presentar la semiótica como un sistema deductivo con términos no definidos y proposiciones primitivas que permiten derivar otras proposiciones a la manera de los teoremas”³⁰⁴. De manera que aplicar este procedimiento a la música cinematográfica implica establecer un método desde la semiótica con una terminología específica. Lévi-Strauss en su trabajo *Mito y significado*, en uno de los últimos capítulos, hace una comparación entre la música y el mito desde el punto de vista semiótico, para ello se vale de un ejemplo sencillo. Utiliza *El anillo del Nibelungo* de Richard Wagner como punto de partida para estructurar una comparación lo suficientemente didáctica: “Fue como si la música transformase completamente su forma tradicional para apoderarse de la función –función intelectual y también emotiva”³⁰⁵. Esta idea que se refiere al tratamiento y relación de los elementos operísticos en la obra de Wagner, podría ser utilizada en un contexto cinematográfico pues la descripción genérica del proceso musical dentro de la gran pantalla es muy similar. De hecho, todo el análisis que Lévi-Strauss realiza a esta obra, se basa en una relación entre signos, significantes y significados de la dramaturgia y sus jerarquías. La semiótica aplicada a la música y al audiovisual, desvelará aspectos de las relaciones estructurales y simbólicas. Rubén López Cano, resalta estos aspectos:

Una de las características de las diversas semióticas de la música, es que se trata de *teorías musicales comprensivas*. Esto quiere decir que no se detienen en la teorización de parámetros aislados de la estructura musical (melodía, ritmo, armonía, timbre, etc.), sino que desarrollan un complejo discurso con dimensiones tanto estéticas como técnicas, haciendo explícita una concepción de música en la que la significación cobra un papel fundamental. De este modo, además de métodos de análisis musical, las teorías semióticas

³⁰³ MICELI, Sergio: *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Fundació Municipal de Cine, 1997, p.361. (Cita tomada de Sergio Miceli; *La música nel film*. Cit., p.330).

³⁰⁴ MORRIS, Charles: “Fundamentos de la teoría de los signos”. *Problemas y métodos de la semiología* (Ed. NATTIEZ, J. J). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979, p. 28.

³⁰⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 69.

de la música ofrecen una rica batería de reflexiones de naturaleza estética sobre uno de los problemas más insondables de la filosofía de la música: el del significado de la música³⁰⁶.

En otra línea, Umberto Eco analiza el fenómeno musical y plantea su problemática, demostrando que es un lenguaje que en sí mismo ya contiene una semiótica propia. Al analizarlo nos enfrentaremos a un código heterosemiótico en el que los diferentes factores deberán tomarse en cuenta para dar sentido a signos y significantes. “El problema de la música suele plantearse cuando se trata de comprobar la posibilidad de codificar los tonemas. Oswald [1964] nos recuerda que la notación musical actual nació de las antiguas notaciones de gestos y de la notación neumática, que registraban los fenómenos cinésicos y paralingüísticos a la vez”³⁰⁷. A continuación Eco subdivide el ámbito musical en:

- *Semióticas formalizadas*: escalas gramaticales, modos clásicos cuyo estudio está a cargo de la sintagmática musical, la armonía o el contrapunto.
- *Sistemas onomatopéyicos*: onomatopeyas del lenguaje verbal, repertorios de onomatopeyas.
- *Sistemas connotativos*: referida a la música marcial, música pastoral, músicas ligadas a ideologías como puede ser *La Marsellesa* o *La Internacional*.
- *Sistemas denotativos*: señales musicales que denotan orden.
- *Connotaciones estilísticas*: músicas asociables a una idea: un rock connota modernidad, un ritmo binario tiene connotaciones distintas a un ritmo de tres por cuatro.

Según Eco, en el lenguaje cinematográfico la semiótica se apoya en la cinésica cuyo estudio de una transcripción icónica establece una gestualidad estilizada que influye en los códigos existentes y los modifica:

Pasolini afirma que la lengua cinematográfica tiene una doble articulación propia que no corresponde a la de la lengua. A propósito de ello introduce algunos conceptos que se han de analizar: a) La unidad mínima de la lengua cinematográfica son los distintos objetos

³⁰⁶ LÓPEZ CANO, Rubén: “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Blog *Papeles Suelos*. Texto didáctico, 2007, p. 9. En <http://rlopezcano.blogspot.com.es/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> ó en http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf (última consulta el 10 de febrero de 2015).

³⁰⁷ ECO, Umberto: *Op. cit.*, p.21.

reales que componen el encuadre. b) Estas unidades mínimas que son formas de la realidad, podrían llamarse *cinemas* por analogía a los *fonemas*. c) Los *cinemas* componen una unidad más vasta que es el encuadre y que corresponde al *monema* de la lengua verbal. Estas afirmaciones deben ser corregidas así: a1. [...] cuando reconocemos un objeto le atribuimos un significado de acuerdo con los códigos icónicos, una configuración significante. Pasolini no distingue claramente entre signo, significante, significado y referente [...] b2. No se puede definir estas unidades mínimas como equivalentes de los fonemas. *Los fonemas no son porciones de significado descompuesto*. Los *cinemas* de Pasolini (imágenes de los distintos objetos reconocibles) son todavía unidades de significado³⁰⁸.

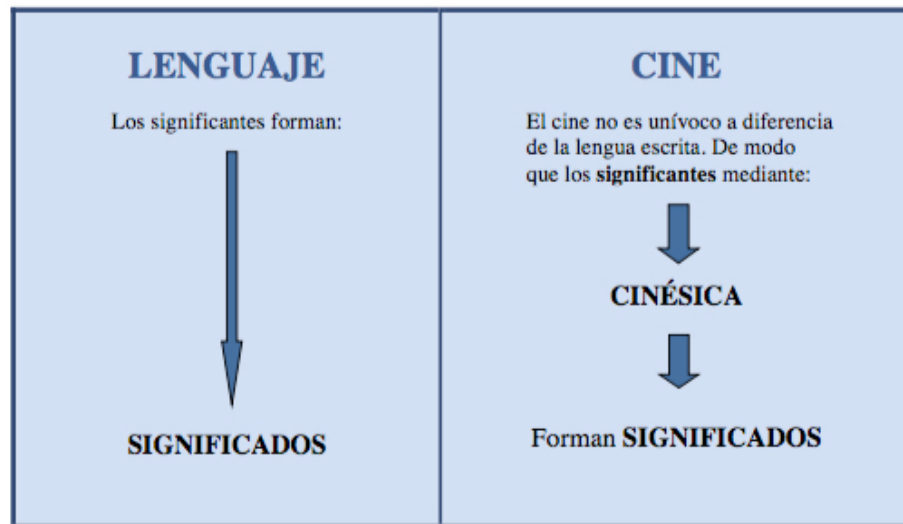
Es entonces cuando el cine adquiere un carácter heterosemiótico. Según Eco, desde una primera aproximación a la semiosis, podríamos decir que estudia los procesos culturales sirviéndose de convenciones sociales, en otras palabras, procesos de comunicación y fenómenos de la cultura que pueden transformarse en objetos de comunicación. Esta idea aplicada a la música dentro de un entorno cinematográfico, supone construir un proceso analítico complejo cuyas herramientas serán diversas y complementarias. Así “[...] que sea lo que sea aquello que pueda ‘significar’ la música, no puede compararse en absoluto con el significado lingüístico”³⁰⁹, sin embargo, no es este enfoque el que buscamos, se trata simplemente de hacer uso de las estructuras de comunicación en sus distintas formas y variables. En términos generales, el cine podría ser entendido como un sistema donde la música interactúa con otras disciplinas y la comunicación que surge de la interacción de los comportamientos, es el objeto a analizar.

Para la realización del análisis musical de una banda sonora, será preciso estandarizar los criterios musicales utilizados apoyándonos en diferentes puntos de partida. Director o productor construirán la estética del filme por las relaciones y progresiones cinésicas, lo que nos permite decir que la cinésica indicada por Umberto Eco es la función, por ello es determinante en el proceso analítico del fenómeno. Y es precisamente en este punto donde volvemos a la idea de Lluís i Falcó sobre la importancia de la sincronización en el montaje.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 281.

³⁰⁹ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Op. cit.*, p. 6.

Según el planteamiento de Umberto Eco, entre cine y lenguaje escrito existe una diferencia fundamental que determina la posibilidad o imposibilidad de una sistematización semiótica del análisis audiovisual. De manera esquemática:



Gráfica 5. Diferencias entre lenguaje y cine según Umberto Eco

Entonces diremos que los signos cinematográficos no son unívocos puesto que cambian mediante la cinésica, formando significantes que a su vez elaboran significados que dependen de un lenguaje que varía en el tiempo y el espacio mediante el movimiento, y que se definen según factores externos al propio signo. Elementos tan dispares sólo cobran sentido en un entorno particular que varía infinitas veces según la cinésica y la composición de los elementos que intervienen. En resumen, el *lenguaje escrito* es bidimensional mientras el *cine*, por valerse de significantes que en movimiento cambian su mensaje constantemente, es un lenguaje tridimensional donde para una realización viable del análisis, es necesario tomar en cuenta los elementos que componen el cine, es decir: luz, fotografía, contexto natural, actores, (características físicas y caracterización), texto, guión, música, montaje, sincronización, etc.

Niveles del significado

En este panorama tan complejo, la música es una de las partes fundamentales del lenguaje cinematográfico. A nivel funcional es una pieza del engranaje que tiene la característica de dar uno u otro significado al grupo de cinemas que a su vez forman un significado. El lenguaje sonoro cambia, pasa de ser una unidad en sí mismo a ser una

parte solamente por el hecho de cambiar su contexto y su propósito inicial, sus principios generativos, el fin mismo de su creación y de su funcionalidad. De esta manera podemos anotar tres procesos básicos dentro del análisis: musical (componentes orgánicos como sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento), narrativo y técnico-operativo (procedimientos técnicos). Y puesto que la música es la que nos convoca, los otros procesos serán medios para entender la psicología de una serie de piezas concebidas para una película en concreto, con una dirección específica y de un compositor determinado. “La actividad compositiva musical, sacada de su esfera autosuficiente, queda tamizada por las exigencias de un referente externo a su discurso. Se pone al servicio de una síntesis nacida de la unión de la imagen secuencial en movimiento con un nuevo espacio sonoro narratológico”³¹⁰. Este proceso produce una reacción perceptiva en la psicología del espectador.

A principios del siglo XX, el director de cine ruso Serguéi Eisenstein había planteado las similitudes estructurales entre una partitura y el montaje audiovisual. De hecho, gran parte de las teorías esenciales sobre el audiovisual, proceden de los escritos y películas de Serguéi Eisenstein y Vsiévolod Pudovkin. Ambas personalidades firmaron el *Manifiesto sobre el sonido* en 1928. En dicho manifiesto, a partir de una defensa del montaje cinematográfico, señalan:

Los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine son aquellos que se calculen con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir un efecto en el espectador [...]. El film sonoro es un arma de dos filos y es muy probable que sea utilizado de acuerdo con la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público. Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje³¹¹.

Para ambos directores la noción de montaje surge de comparaciones con la música, es decir, de la compaginación de imágenes de acuerdo a la partitura creada. Entendiendo por montaje la “ordenación de las imágenes rodadas según un orden narrativo, rítmico o ideológico”³¹². De forma que aplicaron conceptos del arte sonoro para dar cuerpo a su teoría y entender las relaciones funcionales internas que se pueden

³¹⁰ GERTRÚDIX BARRIO, Manuel: *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco García. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de C.C.I.I., Servicio de Publicaciones, 2003, p. 5.

³¹¹ EISENSTEIN, Serguéi: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1989, p. 35.

³¹² *Ibidem*, p. 124.

producir en un medio tan complejo y articulado por tantos lenguajes que por sí mismos ya tienen una individualidad (música, fotografía, interpretación teatral, etc.). Basaron la estructura del montaje en estructuras musicales, distinguiendo varios tipos:

- *Métrico*: su fórmula reside en la longitud y equivale al compás.
- *Rítmico*: introducción de un material intenso en un tiempo determinado.
- *Tonal*: unidad de una secuencia por el tono emocional que domina en esta.
- *Armónico*: percepción visual y auditiva que se funden para crear lo afectivo polifónico.
- *Intelectual*: combinación del sonido y la dominante afectiva.

En este desarrollo de la teoría y reflexión en torno al montaje, no sólo participan directores de cine, también grandes músicos rusos colaboraron en este aspecto. Como el conocido caso de Serguéi Prokofiev, cuyo talento fue puesto al servicio de Eisenstein en las películas *Alejandro Nevski* (1938), *Iván el Terrible* (1944-1948), o la segunda parte de esta película, *La conjura de los boyardos* (1946) que estuvo prohibida hasta la muerte del dictador Iósiv Stalin. De igual forma, otros compositores rusos se aventuraron en esta nueva empresa del cine como es el caso de Dmitri Shostakóvich o Aram Jachaturian.

El compositor español José Nieto en diversas conferencias y escritos, también ha señalado las similitudes en la idiosincrasia entre ambas disciplinas, basándose fundamentalmente en el *aspecto rítmico* como columna vertebral de ambos casos: el musical y el cinematográfico³¹³. Lluís i Falcó se refiere al respecto como un problema describiendo el proceso de trabajo más estandarizado en el que el compositor es esclavo del metraje de la película, de cada minuto y de cada segundo: “Esa esclavitud del tiempo ha hecho que muchos quieran buscar similitudes (o equivalencias) entre el ritmo del montaje y la métrica musical. Y ahí surgen los primeros problemas”³¹⁴. De esta forma, podemos hablar de estructuras musicales y cinematográficas como organismos complejos dispuestos por subestructuras menores y núcleos celulares. Para entender mejor estas relaciones articuladas en la estructura audiovisual, podemos acudir al símil

³¹³ NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

³¹⁴ LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Op. cit.*, p. 147.

que Luis de Pablo utiliza para entender las estructuras musicales y sus relaciones. El compositor divide las estructuras musicales en dos grandes grupos: *Macroestructuras* y *Microestructuras*. Ambas son extrapolables a las macroestructuras del entramado cinematográfico y las microestructuras, a las partes correspondientes: música, fotografía, actuación o texto, entre otros.

Según Luis de Pablo las macroestructuras conforman los elementos generales que motivan la obra, por lo que no se pueden separar en la práctica de las microestructuras: “El compositor ha de hallar un orden para la forma completa de una obra, que a su vez sea capaz de engendrar los elementos menores que la forman”³¹⁵. Aplicar esta idea al texto audiovisual, es decir, engendrar una serie de relaciones semióticas entre una unidad mayor y una menor, entre la propuesta musical (obra destinada a una escena en particular) y la consecuencia estética, da como resultado el significado que ha de transmitir. Por otra parte, cuando el autor dice “entendamos por *microestructuras* aquellas que, derivando del mismo centro generador que las *macroestructuras*, organizan o son capaces de organizar las células más reducidas de que se componen éstas”³¹⁶, entramos en las relaciones funcionales entre macro y micro estructuras, planteadas en los principios matemáticos: ambas, ligadas a un centro motor común donde, según el compositor, se puede alcanzar la unidad más pequeña a través del orden total, siendo válido tanto el sistema que va de lo general a lo particular como viceversa, o dicho de otra manera, son válidos tanto los procesos de inducción como de deducción.

Este sería el punto discordante entre la teoría del compositor bilbaíno y el planteamiento gestáltico. Es cierto que las estructuras musicales y fílmicas comparten principios universales y que su eficacia colaborativa se basa en el primicia de que el ser humano cobija en la esencia básica de su desarrollo lo que podríamos llamar un ADN musical que le permite conectar a nivel inconsciente con el objeto musical dentro del universo cinematográfico y dejarse llevar emocionalmente por estructuras familiares, adquiridas en estadios primarios con el poder de generar estados de ánimos; sin embargo, los procesos de inducción y deducción, no encuentran el mismo resultado perceptivo en el caso del cine. El modo de percibir la información visual cambia puesto

³¹⁵ PABLO, Luis de: *Op. cit.*, p.52.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 64.

que la recibimos por dos canales diferentes, generamos un todo que no es la suma de las partes en cuanto a la coherencia perceptiva se refiere³¹⁷. El orden de los factores sí altera el resultado. Es decir, basándonos en uno de los principios básicos de la Gestalt³¹⁸, *el todo es mayor a la suma de sus partes*.

Hay que destacar que el enfoque gestáltico encontró su alineamiento en figuras como Walther Köhler, Kurt Levin o Erich von Hornbostel, entre otros. Tras la Segunda Guerra Mundial, la teoría perdió adeptos en beneficio de las teorías conductistas, sin embargo, las hipótesis más importantes siguen estando vigentes en varios campos de estudio³¹⁹. Uno de los pioneros en aplicar la teoría de la Gestalt a la música, es el compositor, filósofo y escritor Leonard B. Meyer³²⁰, quien observó la música como conjuntos de patrones estructurales para explicar las emociones que ésta despierta en función de la diferencia entre las expectativas del oyente y lo sucedido en la realidad. Estas expectativas se determinan por normas que ayudan al oyente a interpretar lo que escucha como el conocimiento de un idioma, y por modelos que la música sigue en función de esas normas como el uso de la tónica en el inicio y el final de una pieza. Meyer estableció un método analítico basado en principios psicológicos para estudiar la percepción musical y los valores dinámicos de las obras, su respuesta emotivo-significativa en consecuencia de las expectativas del oyente.

Estos presupuestos en relación con la teoría gestáltica nos llevan a uno de los puntos de partida mencionados anteriormente: el eje entre el *objeto* y el *sujeto*. “La teoría Gestalt asume que el organismo humano y su medio ambiente, que incluye a otras personas, forma una sola unidad indivisible. Lo uno no ocurre sin lo otro. La terapia Gestalt se ocupa de lo que ocurre entre el organismo y el medio ambiente, en los niveles

³¹⁷ RODRÍGUEZ, Ángel: *Op. cit.*, p. 207.

³¹⁸ La *Gestalt* es una escuela de psicología que interpreta los fenómenos como unidades organizadas y estructuradas aportando en campos de estudio como el aprendizaje, la memoria, el pensamiento, la personalidad y motivación. Surgió en Alemania y se desarrolló en los años treinta en Estados Unidos a través de psicólogos refugiados de guerra como Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, y Kurt Koffka. “La palabra *Gestalt*, de origen alemán, tiene varios significados, como ‘configuración’, ‘estructura’, ‘modelo’, ‘figura’, ‘forma’, ‘totalidad’ [...]. Este término apareció por primera vez en 1523, en una traducción de la Biblia al alemán, y aproximadamente significa ‘puesto delante de los ojos, expuesto a las miradas’”. En SALAMA P., Héctor: *Psicoterapia Gestalt*. Barcelona: Amat Editorial, 2010, p. 19.

³¹⁹ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 206.

³²⁰ MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música. Op. cit.*, p. 13.

biológico y social”³²¹. De manera que la Gestalt representa un principio de descripción para la percepción donde la forma de comportamiento de cada elemento depende de la estructura del conjunto y de sus leyes³²². Al respecto, el compositor francés Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* publicado en 1966 utiliza como ejemplo de *forma*, a la *melodía*, cuya esencia no se reduce a la sucesión de notas, siendo reconocible perfectamente aún en una trasposición donde cambian las alturas pero no la relación entre éstas. Si por el contrario una sola de estas alturas cambiase, la melodía se modificaría transformándose en otra. Sin embargo, sobre la *melodía* como *estructura*, tenemos una superestructura aún mayor: la escala Occidental que condiciona la percepción melódica. Se trata de una *estructura de referencia* evocada en abstracto por la forma melódica. Las notas falsas serán identificadas en referencia a la escala que el oyente está habituado a escuchar, es por ello que en el proceso perceptivo la *estructura de referencia* será fundamental y pertenecerá a un *sistema* concreto.

Nunca percibimos nada elemental, o, al menos, el elemento no se produce nunca como unidad destacada de un conjunto complejo. Cuanto más sólida sea la forma del conjunto más estables nos parecerán sus elementos, sólidamente individualizados, y paradójicamente, menos condicionados nos parecerán por esta forma. La mayor parte de las experiencias de los *gestaltistas* consistirán en desconcertar la organización perceptiva, en debilitar la solidez del mundo para sorprenderlo en el momento de hacerse³²³.

Schaeffer entonces alude a la definición del filósofo André Lalande en relación con el concepto de *estructura* siendo más que un *conjunto organizado* o estructuras percibidas, “actividades que tienden a organizar los conjuntos (estructuras de percepción)”³²⁴. Así, el autor continúa su reflexión en torno a la melodía, desglosándola en lo que Luis de Pablo califica en términos de macroestructura y microestructura. En el caso de la melodía, ésta es la *estructura* (en términos de Schaeffer) o la *macroestructura* (en términos de De Pablo) y las notas son sus *partes* (Schaeffer) o *microestructuras* (De Pablo).

Luis de Pablo clasifica las relaciones entre macro y micro estructuras en dos formas esenciales a las que denomina *casualidad total* y *casualidad parcial*. La primera

³²¹ BAUMGARDNER, Patricia; PERLS, Fritz: *Terapia Gestalt*. México D.F.: Árbol Editorial, 1994, p. 24.

³²² SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988, p. 166.

³²³ *Ibidem*, p. 167.

³²⁴ *Ibidem*, p. 167.

se refiere a una relación directa entre las grandes y las pequeñas estructuras, una relación de causa y efecto, que según el compositor:

El aporte que podía suponer el intérprete no era, en cuanto a la voluntad del compositor, obstáculo alguno, ya que el mismo tenía como meta dicha voluntad y, en el fondo, era la estructura de la obra –idea del creador- la que le servía de guía. Una obra cerrada sobre sí misma que no ofrecía brecha alguna a través de la que se pudiera filtrar algún elemento extraño a un propósito diferente al todopoderoso del compositor³²⁵.

La *casualidad parcial* hace referencia a la postura exclusivista del compositor, que genera la necesidad del intérprete o músico de encontrar una obra cambiante paralelamente a las causas que la motivaron. Se incorpora entonces, otro elemento: el azar. Así, la obra musical mantiene una macroestructura que adquirirá variaciones a través de múltiples microestructuras que para Luis de Pablo, “eran un producto libre por parte del intérprete -o incluso del espectador-, con tal de que éste se sujetase a lo establecido en las macroestructuras, que las legitimaban dándoles coherencia y sentido³²⁶.

Desde el punto de vista cinematográfico, estas *relaciones de casualidad* varían en cuanto el objeto es otro. En nuestro caso, el texto cinematográfico demanda relaciones macroestructurales y microestructurales que varían con mayor grado de complejidad, pues las microestructuras por sí mismas, al ser consideradas unidades artísticas macroestructurales y, en este caso, desempeñar un papel en función de otra macroestructura, se transforman en microestructuras. De modo que el azar es considerado donde las funciones empiezan a ser dirigidas. En el caso de la música, el azar estará determinado por el carácter del compositor. Es decir, que su libertad radica en su forma única de hacer un discurso musical, pues cada individuo dispone de unos códigos propios.

Nos acercamos a la música misma como microestructura protagonista y objeto de nuestro trabajo. Una vez identificada como una microestructura entraremos en los códigos, caracteres y funciones del lenguaje sonoro que abandona el concepto de estructura puramente musical como eje fundamental y se reduce al mínimo, así por

³²⁵ PABLO, Luis de: *Op. cit.*, p. 118.

³²⁶ *Ibidem*, p.119.

ejemplo, deja de funcionar la forma sonata pero no la del motivo que se desarrolla en la melodía con un clímax y un desarrollo, manteniéndose la génesis de la estructura. Este lenguaje a su vez, puede valerse de todos los sonidos de una película. Al respecto Michel Chion dice que “todo lo que en la pantalla es choque, caída, explosión más o menos simulados o realizados con materiales poco resistentes, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad imponentes”³²⁷. El sonido es capaz de dimensionar el lenguaje visual y transformarlo en un ente tridimensional, de darle profundidad, no en la realidad pero sí desde la perspectiva del espectador, aportando realismo a la experiencia que la audiencia experimenta frente a una pantalla. Tras la imagen del objeto fílmico, el sonido es el siguiente paso para alcanzar la realidad perceptualmente hablando; solo resta sumar tacto, olfato y gusto para completar la experiencia. Gráficamente podríamos explicarlo así:

| | | | | | | |
|---------------------------------|----------|--------------------------------|----------|---------------|----------|--------------------------------------|
| VISTA (Imagen) | + | OÍDO (Sonido) | + | TACTO | = | PERCEPCIÓN REALIDAD |
| CINE | | | | OLFATO | | |
| | | | | GUSTO | | |

Tabla 5. Percepción de la realidad y los cinco sentidos

Basta suprimir el sonido de la película y hacer una prueba de *ocultadores*³²⁸ para analizar el grado de importancia que éste tiene en la pantalla y descubrir los significados que genera como texto audiovisual. En este sentido, Michel Chion afirma que el sonido en el cine es principalmente *vococentrista*, es decir, que favorece la voz destacándola del resto de elementos sonoros (ruidos o música), que a su vez, pueden ser en la mayor parte de los casos, un mero acompañamiento de los diálogos. Bajo esta perspectiva, podríamos situar a la banda sonora como una organización de elementos evocados por una esencia completamente distinta a la que edifica la *musique concrète*³²⁹, pero similar en algunos presupuestos y elementos de su articulación.

³²⁷ CHION, Michel: *La audiovisión*, *Op. cit.*, p. 17.

³²⁸ *Ibidem*, p. 174.

³²⁹ “El comienzo real de la música electrónica como una clave del movimiento compositivo llegó después de la segunda guerra mundial, cuando las nuevas tecnologías y actitudes se unieron para alimentar su avance. Los primeros desarrollos significativos tuvieron lugar en 1948 en la radio nacional francesa, donde el técnico de sonido Pierre Schaeffer (nacido en 1910) comenzó a producir pequeños estudios grabados basados en las transformaciones de sonidos ‘naturales’ como el de un tren o un piano

La película es por sí misma una superposición de ritmos: el ritmo espacial de la composición visual de cada plano; el ritmo de los movimientos corporales o de los objetos móviles de la pantalla; el montaje, pues cada plano se articula en secuencias formadas por planos de diferentes duraciones, que a su vez, se articulan en escenas; el ritmo sonoro de los diálogos; el ritmo de los sonidos³³⁰.

Desde el punto de vista técnico, e incluso desde la perspectiva de teóricos rusos como Serguéi Eisenstein y Vsiévolod Pudovkin cuando defendían el montaje audiovisual y sus similitudes estructurales con la partitura firmando el *Manifiesto sobre el sonido* en 1928, la banda sonora se extiende en el audiovisual como una organización de sonidos en función de las imágenes, de las necesidades narrativas y estéticas que incluyen música, sonidos naturales, acusmáticos o ruidos. Todos dispuestos en un orden métrico y rítmico dentro de la “partitura” global que constituye el montaje como una danza perfecta de elementos multidisciplinares; en términos de Eisenstein y Pudovkin citados anteriormente: “Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje”³³¹. Es en este sentido en el que la banda sonora organiza sus *objetos sonoros* en un orden concreto que no es fruto de la aleatoriedad, “tanto la música como el cine son artes temporales, cuyo nexo común es el ritmo”³³². Y aunque no vamos a entrar en la discusión sobre las diferencias entre las estructuras embrionarias de música y cine, sí debemos destacar, como señala Teresa Fraile³³³, que tanto cine como música se mueven en conceptos de tiempo, ritmo, duración y movimiento.

En cuanto al término *acusmático*, como hemos señalado anteriormente, fue Schaeffer quien retomó este concepto que en tiempos de Pitágoras se le dio a los discípulos que durante cinco años escucharon sus enseñanzas escondidos tras una cortina³³⁴. En palabras del autor sobre el proceso de escucha acusmática:

[...]. Como ningún sonido natural puede ser considerado como un ‘objetos sonoro’ [...], todos los sonidos son igualmente apropiado como material musical. Schaeffer llamó a este tipo de música electrónica *musique concrète*”. En MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1999, p. 487.

³³⁰ FRAILE, Teresa: “Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine”. *La música en los medio audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, p. 214.

³³¹ EISENSTEIN, Serguéi: *Op. cit.*, p. 35.

³³² ARCOS, María de: *Op. cit.*, p. 79.

³³³ FRAILE, Teresa: *Op. cit.*, p. 214.

³³⁴ SCHAEFFER, Pierre: *Op. cit.*, p. 56.

La disociación de la vista y el oído favorece aquí otra manera de escuchar: la escucha de las formas sonoras, sin otro propósito que el de escucharlas mejor, a fin de poder describirlas a través de un análisis del contenido de nuestras percepciones [...]. Por otra parte, como las repeticiones se efectúan en condiciones físicamente idénticas, tomamos conciencia de las variaciones de nuestra escucha y comprendemos mejor lo que se llama en general su ‘subjetividad’³³⁵.

Y es precisamente dentro del proceso acusmático donde se produce el ejercicio de *escucha reducida* señalado por Schaeffer. Es decir, la intención de escuchar únicamente el objeto sonoro con el objetivo de ampliar el sentido de la escucha y agudizar el oído. Este procedimiento será de gran ayuda para el análisis de la banda sonora en el contexto fílmico, siempre como complemento a un análisis completo que incluya posteriormente imágenes y narrativa. Como hemos mencionado, el mismo ejercicio es llamado por Chion *prueba de ocultadores*³³⁶ cuya intención es valorar la importancia del sonido en la percepción de la audiencia y comprobar el efecto que tiene sobre la imagen. De manera que el análisis de la interacción de los objetos sonoros en el audiovisual aporte una comprensión más global del fenómeno fílmico y de las percepciones que genera.

De la función musical fílmica a la función musical etnomusicológica

Partiendo del la *función* como eje de la reflexión musical en torno al cine, nos planteamos un segundo nivel: la función musical en torno a la sociedad y sus semejanzas con las funciones narratológicas de la música aplicada. “A medida que los investigadores han profundizado en cuestiones como la del vínculo entre música y emoción, se han percatado de lo importante que es aplicar el enfoque de la etnomusicología a su propia cultura”³³⁷.

Teorías músico-fílmicas y teorías músico-antropológicas se dan la mano en una cuestión fundamental: la música deberá ser analizada sin abandonar su contexto. John Blacking expresa:

No es suficiente identificar un estilo musical característico en sus propios términos y verlo en relación con su sociedad (para parafrasear la definición de uno de los propósitos de

³³⁵ *Ibidem*, p. 57.

³³⁶ CHION, Michel: *La audiovisión*, *Op. cit.* p. 174.

³³⁷ BALL, Philip: *Op. cit.* p. 32.

la etnomusicología según Mantle Hood [...]). Debemos reconocer que ningún estilo musical tiene ‘sus propios términos’: sus términos son los términos de su sociedad y su cultura, y los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, lo crean y lo ejecutan³³⁸.

Es así como un análisis completo del fenómeno musical dentro del filme concuerda con los planteamientos de etnomusicólogos y antropólogos de la música. En esta línea retomamos algunos de los planteamientos de Alan P. Merriam, y aunque muchos de ellos ya han sido superados, siguen teniendo gran valor aún en la actualidad. Nos interesa su enfoque en cuanto a conceptos culturales sobre la música se refiere, sus planteamientos sobre los fenómenos de sinestesia y simbolismo según las culturas, los usos y funciones en diversas culturas y los criterios estéticos nativos que señala el autor.

A fin de dar cuenta de los aspectos simbólicos, estéticos, formales, psicológicos o físicos de la música [...] Merriam finalmente propone un modelo simple que involucra el estudio de tres niveles analíticos: la conceptualización sobre la música, la conducta en relación con la música y el sonido de la música en sí mismo³³⁹.

Merriam plantea que la producción de un sonido por parte de los seres humanos conlleva dos posturas: el músico que lo produce y la gente que lo escucha y responde a la conceptualización de los hechos musicales de la vida de una comunidad. Dicha música es aceptada porque es apropiada para la cultura, en caso contrario, toda reacción conllevará la impresión de unos conceptos estéticos que se reproducirán a continuación. Esto es, el producto musical se acepta o rechaza afectando el concepto artístico, la conducta y finalmente nuevamente al sonido³⁴⁰. Este mismo esquema es reproducido en el proceso de evolución de la banda sonora a través de su historia.

Merriam distingue entre *usos* y *funciones* de la música, definiendo los primeros como las formas en que la música se emplea en una sociedad, su práctica habitual y ejercicio ya sea como una cosa en sí misma o en conjunción con otras actividades³⁴¹. Mientras define la *función* como la “efectividad específica de la música en tanto ella

³³⁸ REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB, 2006., pp. 129-130.

³³⁹ *Ibidem*, p. 116.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 117.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 118.

satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido; esto involucra la igualdad de la función con el propósito”³⁴².

Muchos autores han planteado su discrepancia con las funciones planteadas por Merriam. Burno Nettl plantea, entre otras cuestiones, que dichas funciones no son exclusivas de la música sino que serían perfectamente aplicables a otras disciplinas artísticas³⁴³. En todo caso, la música expresa valores de la cultura de forma abstracta, como señala Martin Herrero citando a Nettl: “En opinión de este autor es casi imposible identificar cual es la función fundamental para la humanidad, y que nunca seremos capaces de identificar todos los usos de la música”³⁴⁴.

Bajo el convencimiento de esta idea, a continuación enumeramos las funciones que Merriam³⁴⁵ planteó en el capítulo 11 de *The anthropology of music* en 1964, de forma resumida:

1. *Expresión emocional*: la música como vehículo de expresión.
2. *Gusto o goce estético*: desde el punto de vista del creador y del público.
3. *Entretenimiento*: parece una función universal.
4. *Comunicación*: es la función menos conocida dada la discordancia de respuestas en cuanto a qué es lo que comunica la música.
5. *Representación simbólica*: en todas las sociedades la música posee una representación simbólica.
6. *Respuesta física*: presente en fenómenos como la danza, animar al guerrero, etc.
7. *Refuerzo de la conformidad de las normas sociales*: canciones de control social, canción protesta, etc. Una de las principales funciones de la música.
8. *Refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos*: un vehículo para dar instrucciones y para validarse como instituciones.
9. *Contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura*: al permitir la expresión emocional, dar placer estético, diversión, comunicación, etc.

³⁴² MERRIAM, Alan: *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 218.

³⁴³ REYNOSO, Carlos: *Volumen I*, *Op. cit.* p. 119

³⁴⁴ MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Op. cit.* p. 141.

³⁴⁵ MERRIAM, Alan P.: “Usos y funciones”. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008, pp. 275-296.

contribuye a la estabilidad y continuidad de una cultura. Esto es, si cumple las anteriores funciones, aporta a la estabilidad cultural.

10. *Contribución a la integración de la sociedad*: puede proporcionar un punto de encuentro que requiera la cooperación y coordinación de los miembros de un grupo.

Dentro de estas *funciones* planteadas por Alan P. Merriam pensando en la globalidad de la existencia humana, podemos encontrar cómo la *música aplicada* desempeña varias de estas funciones dentro del aparato fílmico. Este comportamiento demuestra la naturalidad del rol de la música frente a la imagen, y por tanto, el éxito asegurado de un desarrollo orgánico en este contexto. Podríamos traducir la música cinematográfica a estos parámetros de la siguiente manera:

1. Funciona como vehículo de expresión a la hora de transmitir sentimientos y estados anímicos tanto del filme como de los personajes.
2. Cumple un rol estético según la secuencia y la intencionalidad que el director quiera dar.
3. Cumple el rol de entretener ya sea en *videoclips* o a través de la música diegética que escuchan los personajes.
4. Comunica a través de los clichés todo tipo de significados: geográficos, ideológicos, sociales, etc.
5. Una de las funciones más frecuentes de la música en la pantalla, es la de trasladar una representación simbólica en diferentes niveles, ya sea narrativo a través de un *flashback*, el *leitmotiv* y su transformación a la vez que evoluciona el personaje, etc.
6. El *Mickey Mousing* es el mejor ejemplo de la respuesta física que genera en la imagen la música, entre otros muchos ejemplos que encontramos especialmente en el género cinematográfico de acción.

En cuanto a las funciones 7 (refuerzo de la conformidad de las normas sociales), 8 (refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos), 9 (contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura) y 10 (contribución a la integración de la sociedad), simplemente pueden percibirse a través de la narrativa de los personajes de la historia que cuenta la película. Al fin y al cabo, el cine en la mayor parte de los casos, es un

reflejo de la cotidianidad humana, de sus preocupaciones y reflexiones. Por tanto, la función de la música como tal, se verá reflejada de una u otra manera en la pantalla.

Como hemos mencionado anteriormente, las funciones de la música aplicada crecen y cambian según los convencionalismos sociales. Así por ejemplo, la música en las comedias puede desempeñar un rol concreto, convertirse en un personaje, parodiar otra película o hacerle un homenaje, solamente por emitir un fragmento reconocido de su banda sonora. Es lo que frecuentemente le sucede a sagas como *Star wars* (George Lucas), *Indiana Jones* (Steven Spielberg y George Lucas), *Superman* (Richard Donner), entre otras muchas, cuya música ha sido compuesta por John Williams y por otros reconocidos compositores dedicados al cine.

La diégesis

A continuación, la estructura y el método de análisis en todo lo que a lenguaje musical se refieren, destacarán aspectos como técnica compositiva, plantilla instrumental, *leitmotifs*³⁴⁶ y correspondencias temáticas (tema principal, transitorio sin principio ni final o tema de enlace entre escenas). La técnica del *leitmotiv* sea tímbrico, temático, motivico, etc. puede generar un juego de asociaciones en el espectador³⁴⁷. Por otro lado, se establecerá si la intervención de la música tiene un carácter funcional diegético o si su función es incidental. En cuanto a esta última, Joaquín López apunta “[...] ha comenzado a imponerse, de manera errónea en mi opinión, la utilización del concepto ‘música incidental’ en oposición a ‘música diegética’”³⁴⁸. Y reivindica la propuesta de Josep Lluís i Falcó que se refiere a la presencia visible de la fuente sonora siendo esta *real* o *irreal*, es decir, fuera de campo *off* o dentro de campo *on*.

En cuanto al concepto de la *diégesis* dentro de la música aplicada, los teóricos rusos de los años veinte distinguen en la narración cinematográfica dos partes: el

³⁴⁶ Asumiremos el *leitmotiv* según los parámetros de Richard Wagner, es decir, como un motivo conductor que articula y cohesiona un tema musical asociado a un personaje, cosa o idea particular. A veces este motivo podrá ser modificado mediante variaciones, cambios de plantilla instrumental o cambios de tonalidad para adecuarse a una escena específica. En el mundo fílmico su naturaleza podrá ser de tipo rítmico, armónico, tímbrico y más frecuentemente melódico.

³⁴⁷ FRAILE, Teresa: *Op. cit.*, p. 223.

³⁴⁸ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Martín Moreno. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2009, p. 71.

argumento y su representación, los dos elementos necesarios para narrar la historia. Más tarde, Gérard Genette y Etienne Souriau también definen el concepto diegético aplicado al cine³⁴⁹. Quedando claro que son diegéticos los elementos necesarios para narrar la historia de forma directa y donde los personajes son conscientes de ello. Muchas veces este tipo de intervención musical carece de dramatismo y se convierte simplemente en un accesorio más.

La música incidental o no diegética, por el contrario, empieza a sonar para describir una situación o el estado anímico de un personaje sin que éste sea consciente de la aparición de dicha música dentro del hilo narrativo, es decir, que su aplicación y participación es indirecta. En otras palabras, “en general, la música extradiegética se disocia de la realidad narrada, mientras que la diegética forma parte de la misma”³⁵⁰. Es decir, que la primera pertenece únicamente al mundo de los espectadores y la segunda es compartida también por los personajes que tejen la historia. Estas funciones propiciarían en la historia un elemento fantástico que en términos perceptivos es aceptado por los espectadores con naturalidad. En palabras del columnista Pedro Torrijos, “uno de los temas que atañen profundamente a la modernidad, es el de la aparición de la falsedad como elemento válido de comunicación”³⁵¹. El autor a continuación desarrolla esta idea entorno a la música extradiegética, “esa música que como información es esencialmente falsa (un aventurero con sombrero corriendo bajo los acordes de una orquesta completa [...], se percibe por el espectador como perfectamente válida. La suspensión de la incredulidad no se ve afectada por la aparición de un elemento de distorsión tan evidente, sino que antes bien, ayuda a su implementación en el espectador”³⁵².

³⁴⁹ NIETO, José: *Op. cit.*, p. 25.

³⁵⁰ TORRIJOS, Pedro. “Perfección: Música diegética y música extradiegética”. *Jotdown Contemporary Culture Magazine*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/> (última consulta el 5 de abril de 2015).

³⁵¹ *Ibidem*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/> (última consulta el 5 de abril de 2015).

³⁵² *Ibidem*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/> (última consulta el 5 de abril de 2015).

Sin embargo, nos encontramos con autores que plantean la discusión sobre si la música tiene realmente un rango de *no diegética*. Ben Winters señala en el artículo que dedica al tema:

The pair of terms ‘diegetic–non-diegetic’ has been used by film music theory for over twenty years to describe music’s narrative source in film. While many have recognized the terms to be problematic, or have highlighted film music that appears to exist in a liminal space between the two categories, few have questioned the application of the label ‘non-diegetic’ to the majority of underscoring we hear in the movies. In arguing for a return to the cinematic (rather than narratological) idea of diegesis and emphasizing film’s inherent unreality the article presents a challenge to existing film music theory by asserting music’s important role in constructing narrative space. It is therefore most often to be considered as ‘intra-diegetic’. A new theoretical model is outlined, invoking Daniel Frampton’s concept of the ‘filmind’, and a reading offered of Saving Private Ryan (Steven Spielberg, 1998)³⁵³.

Para Winters gran parte de la música incidental, extradiegética o no diegética es en realidad diegética. No acepta la tesis de que ocupe el papel de agente narrador ajeno al relato narrado pues forma parte de la narración así como el decorado, el inmobiliario o la vestimenta de los actores son elementos para construir la narrativa. De modo que tras realizar un recorrido por diferentes concepciones de diégesis, describe un modelo alternativo de clasificación que se divide en:

- Música extraficcional
- Música ficcional
 - Música extradiegética
 - Música diegética
 - Música intradiegética

³⁵³ WINTERS, Ben: “The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space”. *Music and Letters* 91 (2), 2010, pp. 224-244. En <http://ml.oxfordjournals.org/content/91/2/224.abstract> (última consulta el 2 de febrero de 2015). El texto se traduce como: Los términos –diegético y no diegético– han sido utilizados por la teoría musical del cine durante alrededor de veinte años para describir la fuente de la narrativa musical en el cine. Mientras muchos consideran esta terminología como problemática, o han encontrado música en el cine que podría clasificarse dentro del mínimo margen que puede existir entre estas dos categorías, muy pocos han cuestionado la aplicación de la etiqueta –no diegético– a la música incidental que escuchamos en las películas. Abogando por un regreso a la idea cinematográfica (en vez de narrativa) de diégesis y enfatizando la irre realidad inherente al cine, este artículo presenta un desafío a la teoría musical del cine existente, al afirmar el importante rol de la música en construir un espacio narrativo. Es, de esta manera, considerado más frecuentemente como “intra-diegética”. También esboza un nuevo modelo teórico invocando el concepto de la “filmind” (mente-película) de Daniel Frampton y ofrece una lectura de *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998). Traducción de la autora.

La *música extraficcional* ocurre fuera del marco del filme, es decir, en los créditos, la obertura o el final. Mientras la *música ficcional* ocurre dentro de la película, dividiéndose en tres categorías: La *música extradiegética* no forma parte del mundo relatado; la *música diegética* que es aquella que pueden escuchar los personajes; y finalmente la *música intradiegética* que es producida por los personajes como resultado de movimientos físicos o como producto de su estado emocional, voluntad, intenciones, percepciones, espacio (música propia del país que se representa), etc. El *efecto Mickey Mousing* estaría dentro de esta categoría. Pertenece a la cotidianidad del espacio y tiempo narrativo como atributo de los personajes y al mundo de la historia contada.

Anahid Kassabian también apunta esta cuestión. La autora considera que la música es parte esencial del funcionamiento de la diégesis porque es una herramienta que construye el espacio narrativo de igual manera que lo hacen otros aspectos del cine. Por lo tanto, cree que separar la música del concepto de la diégesis, desvirtúa su esencia funcional en el espacio narrativo³⁵⁴. En la mayoría de casos, la película se construye antes que la música, y esta a su vez construye su mundo narrativo en el silencio. El sonido contribuye a la construcción espacial de las relaciones del tiempo de los pasajes en la narrativa del filme. Kassabian afirma que se desplaza la atención crítica lejos de las características de la propia música y se disuelve en esta dicotomía de la diégesis, señalando además que muchos de los teóricos que defienden esta división provienen del ámbito de la literatura considerando el análisis únicamente en términos narrativos. Así, Kassabian subraya que el análisis de Claudia Gorbman³⁵⁵ demuestra claramente la construcción musical del espacio diegético mientras el análisis de Kathryn Kalinak³⁵⁶ ejemplifica la importancia de la música como significante del paso del tiempo y como un ancla de tiempo continuo. Esta distinción entre diegético y no-diegetico, según la autora, oscurece el papel de la música en la producción de la propia diégesis.

³⁵⁴ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 2001, pp. 42-43.

³⁵⁵ La autora se refiere al texto GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

³⁵⁶ La autora se refiere al texto KALINAK, Kathryn: "The Fallen Woman and the Virtuous Wife: Musical Stereotypes in *The Informer*, *Gone with the Wind*, and *Laura*," *Film Reader* 5, 1982, pp. 76-82. La catedrática de la Oxford University Press expone información sobre su trabajo en <https://global.oup.com/academic/product/film-music-a-very-short-introduction-9780195370874?cc=es&lang=en&#> (última consulta el 5 de abril de 2015).

Kassabian es incisiva en la problemática de que la música de cine sea categorizada dentro del esquema dicotómico, reducido a “en” (diegética) o “fuera” (no diegética) del mundo narrativo del filme. Esta dicotomía es insuficiente porque no puede describir la música que está "entre" estas dos categorías y tampoco distingue las diferencias de carácter.

Es en este punto en el que debemos señalar la música cuya función es mixta (diegética y no diegética) y pertenece a ambas formas de expresión marcadas por la narrativa y por lo que director y montador buscan estéticamente. Por ejemplo, un personaje está cantando acompañándose con el piano, de pronto se levanta y una orquesta de fondo continúa tocando la melodía para anunciar el reencuentro del personaje con alguien de su pasado. En este caso, nos encontramos con una función mixta.

Algunos autores han propuesto modelos alternativos. Es el caso del italiano Sergio Miceli³⁵⁷ que centra su estructura en un modelo dispuesto por niveles, en tres categorías:

- Nivel interno
- Nivel externo
- Nivel mediado

El autor define el *nivel interno* en función de si la fuente de sonido se encuentra en escena o no. Así, un hombre escuchando una radio o la interpretación de un cuarteto de cámara que aparecen en escena, pertenecerían a este nivel; de la misma forma, incluye aquellos casos en los que es posible intuir la presencia de la fuente de sonido dentro de la narrativa y de la que los personajes son conscientes sin que ésta sea visible para el espectador. En otras palabras, también incluye lo que podríamos llamar un sonido *acusmático*³⁵⁸.

Por otra parte, Miceli define el *nivel externo* como un evento musical que cumple el rol de acompañamiento o comentario. No se produce dentro de la narración

³⁵⁷ MICELI, Sergio: *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*. Milan: Ricordi, 2009.

³⁵⁸ Término que define la situación mediante la cual se escucha un sonido sin ver la causa que lo produce. Pierre Schaeffer aborda el tema de los sonidos acusmáticos en su *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 56-59.

de forma que solo está dirigida a los espectadores, los personajes no tienen conciencia de este evento. Según el autor, el nivel externo se expresa como un acto artificial que muestra las intenciones y la poética del director, la individualidad del creador cinematográfico. De manera que puede ser *acrítico* cuando cumple las convenciones narrativas y *crítico* cuando las evade produciendo significados no evidentes.

Miceli define el *nivel mediado* como una función en la que el personaje expresa su propia subjetividad. En este nivel la fuente musical no es externa sino que es interiorizada por el personaje que se expresa a través de ésta. De forma que los espectadores acceden a las sensaciones musicales que el personaje escucha en su interior siempre que en alguna fase anterior de la narración fílmica el personaje haya escuchado la misma música en el nivel interno, de modo que haya adquirido conciencia y memoria de ella, o que la música forme parte de su experiencia de vida, como podría ser el caso de la biografía de un compositor.

La comparación entre los planteamientos de Miceli y Winters se aprecia en el siguiente cuadro:

| WINTERS | | MICELI | |
|------------------------|------------------------|---------------|----------|
| Música extra ficcional | | | |
| Música ficcional | Música extradiegética | Nivel externo | Acrítico |
| | Música intra-diegética | Nivel mediado | |
| | Música diegética | Nivel interno | |

Tabla 6.
Diferencias entre los planteamientos entre Sergio Miceli y Ben Winters

Dentro de cada clasificación tenemos semejanzas entre:

- Música ficcional extradiegética – Nivel externo
- Música ficcional diegética – Nivel interno

Por abordar aspectos funcionales distintos, podemos encontrar algunas diferencias entre ambas categorizaciones. Por ejemplo, para Miceli el *nivel mediado* aborda la subjetividad del personaje, de su interior siempre y cuando el personaje haya

escuchado en algún momento la música o la tenga en su memoria, que forme parte de su experiencia vital aunque la fuente de sonido esté ausente. En este caso Miceli se refiere a personajes y describe una función muy específica que Winters no contempla y que directamente podría introducir en el apartado de la *música extradiegética*.

Dentro de la *música ficcional* tenemos la subcategoría *intra-diegética*. Para Winters se trata de música producida por el movimiento de los personajes, sonido cotidiano del espacio-tiempo narrativo como atributo de éstos y que por tanto, les pertenece. Esta función podría equipararse con la música de *nivel mediado*. Sin embargo, ésta última contempla además espacios geográficos y movimientos físicos, descripción de la traslación de las masas corporales de objetos y personas. E incluye dentro de este apartado el efecto *Mickey Mousing*, con lo cual, podría confundirse con la música de *nivel externo acrítica*. No obstante, describen funciones distintas.

La *música extra ficcional* se refiere a una función muy específica contemplada únicamente por Winters y que abarca espacios como los créditos. Mientras para Miceli esta música podría englobarse dentro del *nivel externo acrítico*. Finalmente tenemos por otro lado, la música de *nivel externo acrítico* y *crítico*. Ambas especifican funciones que Winters podría englobar dentro de la *música ficcional* en sus diversas especificidades: *extradiegética*, *diegética* e *intradiegética* puesto que los autores conciben de forma distinta la representación de sentimientos, sensaciones, cortinillas, encadenamientos, etc. según el contexto y la estructura narratológica.

Autores como Conrado Xalabarder³⁵⁹ dividen la música según su origen creativo en *música integrada* y *música no integrada*. Definiendo la primera con capacidades para introducirse en una escena con el fin de acompañar dotando a la partitura de una función activa en la significación de la escena o de la película, asumiendo elementos del argumento o de los personajes. El autor además divide la música en cuatro niveles: sonoro, argumental, espacial y dramático.

En nuestro caso, y una vez mencionados aspectos como los argumentos sobre el debate de los términos en torno a las funciones narrativas de la música y su vínculo con

³⁵⁹ XALABARDER, Conrado: "Principios informadores de la música de cine". *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 155-204.

el concepto de la *diégesis*; o el señalamiento que hace Joaquín López sobre ‘música incidental’ en oposición a ‘música diegética’³⁶⁰; entre otros, permaneceremos en las fronteras asumiendo los términos más extendidos –por ejemplo y fundamentalmente las funciones *diégesis* e *incidental*– puesto que nos interesa más la aplicación de la función, que el término con el que se bautice dicha función, siempre conociendo las reflexiones que envuelven la definición de la función en cuestión, y las posibles variaciones y transformaciones-evoluciones de la misma.

Tipología de los segmentos musicales según su función y aplicación. Importancia de la plantilla o formato instrumental.

La correspondencia lógica que existe entre música e imagen articula la estructura donde se tipifican segmentos musicales según su función y aplicación. Esto es: si se compenetran o no, si un motivo es *cliché*, si la música acompaña las acciones, describe los parajes o caracteriza el interior de los personajes siendo música *empática*, teniendo en cuenta que la intervención de ruidos también hace parte de la banda sonora y cumple una función dentro del texto audiovisual (de forma que su relación con la música es importante), etc.

De este modo, se establece una tipología determinada según la frecuencia que cada uno de esos segmentos sonoros exprese, subraye o amplíe un significado concreto del texto audiovisual, es decir, la función misma. Fundamentalmente encontramos las siguientes tipologías:

- De tipo anímico: sentir de los personajes.
- De tipo físico: acompaña un ejercicio o una acción del personaje.
- De tipo cultural: la música con tintes folclóricos y tradicionales hace alusión a determinada región geográfica.

Dentro de los bloques musicales podemos distinguir, según la aplicación que ejercen en una secuencia determinada del filme entre:

- Bloque genérico: créditos al principio y al final, normalmente el fragmento expuesto es el principal de la película.

³⁶⁰ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Op. cit.*, p. 71.

- Bloque secuencial: perteneciente a una secuencia.
- Bloque de transición entre una escena y otra.
- Bloque plano: por lo general breve y atemático.
- Bloque continuo: películas anteriores a los años treinta cuando la música era una esclava de la imagen y no dejaba de sonar para centrar la atención de los espectadores en la pantalla, tapar la contaminación de ruidos externos al filme y organizar los sonidos.
- Plano auditivo: diálogos más música y ruidos.
- Plano de figuración: música de fondo o telón sonoro.

Dentro de cada uno de estos *bloques* y *planos auditivos* el formato instrumental, por su color tímbrico, será definitivo matizando el significado final de cada microforma musical. De manera que la elección de una plantilla instrumental adecuada se convierte en un aspecto fundamental para construir un canal de comunicación eficaz y coherente. La naturaleza del sonido, el timbre, puede despertar patrones culturalmente heredados a nivel inconsciente. Tal es el caso de los instrumentos de viento, la percusión, etc. Cada uno de los instrumentos elegidos posee una historia, una mitología, ha nacido en una cultura. Merriam enuncia áreas de investigación para un proyecto de estudio en las que incluye lo siguiente:

La primera es la cultura musical material, consistente en el estudio de los instrumentos en términos de la taxonomía de idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, así como del tratamiento cultural de los instrumentos: ¿Reciben ellos un tratamiento especial? ¿Son reverenciados? ¿Simbolizan otras clases de actividad social o cultural? ¿Sus sonidos se asocian a emociones específicas, estados del ser, ceremoniales, llamados?" ¿Tienen un rol económico? ¿Hay especialización en su diseño y construcción?³⁶¹.

Y aunque nuestro cometido no es realizar un análisis exhaustivo de la plantilla instrumental elegida por los compositores, sí tendremos en cuenta la relevancia que puede tener en la escena a nivel perceptivo. La plantilla instrumental puede contribuir a transmitir un talante mediante un sonido cuya serie de informaciones y sub-informaciones adicionales, favorecerán la creación de una atmósfera emocional y narrativa. Su utilización puede contribuir a la perpetuación de clichés como por ejemplo la utilización de instrumentos percutidos (membranófonos) para escenas de guerra y lucha, la utilización de coros para temas espirituales o la asociación con la que trabajan

³⁶¹ REYNOSO, Carlos: *Volumen I, Op. cit.*, p. 120.

compositores como Alex Conrado³⁶² que emparejan la sensación de *calidez* con tímbricas como la cuerda, la trompa o el arpa; la sensación de *aspereza* con el oboe, el fagot o el saxofón; la *claridad* con la flauta, el clarinete o la celesta; la *opacidad* con el violonchelo, el contrabajo o el trombón³⁶³.

A pesar de que la cuestión de los universales reflejados en los instrumentos es discutible, es evidente que existen unas tendencias en la utilización simbólica y representativa de la plantilla instrumental, siempre bajo la primicia de que “el nivel simbólico opera dentro del marco de cada cultura, no como simbolismos adscritos universales”³⁶⁴ o casi universales. En este sentido, Rolando Benenzon plantea una clasificación de los instrumentos sonoro-musicales de tipo analítico-proyectivo³⁶⁵ para el trabajo del musicoterapeuta. Su clasificación se puede observar en el siguiente cuadro:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS (R. Benzon) | |
|--|--|
| FETALES | Campana con badajo, sonajeros, kultrum, globo con agua, botella con agua y semillas, caja con caracoles u otros elementos alimenticios, maracas. |
| MATERNALES (vaginales) | Tambor, timbal, guitarra, pandera, pandereta, atabaque, calimba, conga, tumbadoras, bongoes, xilófonos, metalófonos, balafón, marimba, lira. |
| PATERNALES (fálcos) | Flautas, claves, palitos, birimbaum, palo de lluvia, bastón, reco-reco, raspador, porongo, baquetas, flauta de pan, cuerno, trompa, fagot, clarinete, silvadores, trompetas, oboe, zumbador, tambores de fricción. |
| HERMAFRODITAS | Cuica, putibu napolitano, zambomba española, tambor de hendidura, cornamusa, piano, gong, marimba, balafón, txalaparta. |

Tabla 7.

Para la elaboración de esta clasificación muy cercana a los concepción psicoanalítica de Sigmund Freud, Benenzon se apoyó en las descripciones que Curt

³⁶² Alex Conrado fue alumno de Antón García Abril, Carmelo Bernaola y José Nieto, y autor de bandas sonoras de series como *El secreto del puente viejo*, *Toledo* y películas como *A shadow of blue* dirigida por Carlos Lascano en 2011 o *La flor de mi secreto* dirigida por Pedro Almodóvar en 1996 donde participó como asistente del Alberto Iglesias, entre otras.

³⁶³ Curso que Alex Conrado ha reallizado sobre “Técnicas de composición de música para cine” en el Conservatorio Virtual:
http://www.conservatoriovirtual.com/cursos_ficha.asp?Curso=57 (última consulta el 8 de mayo de 2015).

³⁶⁴ REYNOSO, Carlos: *Volumen I, Op. cit.*, p. 143.

³⁶⁵ BENENZON, Rolando: *Op. cit.*, pp. 46-49.

Sachs realizó en torno al simbolismo primitivo de los instrumentos musicales (sobre todo en términos de sexualidad y fertilidad) y realizó una comprobación clínica durante su trabajo en la musicoterapia didáctica. Y aunque esta clasificación está basada en una concepción terapéutica que tiene que ver con la interpretación y acercamiento de los pacientes a los instrumentos, tendremos en cuenta algunos de sus criterios como herramientas de nuestro análisis audiovisual. En relación a este aspecto simbólico de los instrumentos, en 1991 Steven Feld en el artículo titulado “Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum” planteaba algunas cuestiones sobre la naturaleza del sonido:

¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos? Esta pregunta debería hallarse en el corazón de todo interés etnográfico, humanístico o científico-social por la música. No obstante, solo desde hace poco la etnomusicología ha comenzado a desempeñar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución (*performance*) de los sonidos en tanto que acción comunicativa³⁶⁶.

Así, es tan importante una elección adecuada de la plantilla instrumental, que su uso incorrecto anularía a través de la tímbrica cualquier intención de generar un simbolismo concreto ya que es el cuerpo material donde se canaliza el contenido e información musical. Respecto al timbre y sus influencias perceptivas, entre los ejemplos que podemos enumerar, Ball señala sobre los sonidos infrasónicos:

Las frecuencias inmediatamente inferiores al umbral mínimo de audición se llaman infrasónicas y son producto de determinados procesos naturales tales como el oleaje, los terremotos y las tormentas. Parece ser que provocan extrañas respuestas fisiológicas, en concreto sensaciones de inquietud, repugnancia, angustia y temor³⁶⁷.

Otro ejemplo sobre la clasificación en términos psicológicos de Benenzon, es lo que el musicoterapeuta bautiza como *sonidos regresivogenéticos*, es decir “aquellos en los que, entre otras características, predomina la de producir en los seres humanos efectos regresivos, en mayor medida que otros sonidos, y, en general como un efecto universal [...]. Ejemplos de esta clase de sonidos son el latido cardíaco, los sonidos del agua, los sonidos de la inspiración y espiración”³⁶⁸. De esta manera, la asociación de

³⁶⁶ FELD, Steven: “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008, pp. 331.

³⁶⁷ BALL, Philip: *Op. cit.*, p. 53.

³⁶⁸ BENENZON, Rolando: *Op. cit.*, p. 75.

tímbricas con significados concretos puede ser generada en distintos niveles conscientes e inconscientes.

Estructura general del análisis

El análisis general de cada una de las películas está estructurado de forma que cada uno de los aspectos desarrollados refleja distintas particularidades del texto audiovisual. Una vez unificados y complementándose entre sí, ofrecen una visión global del punto de vista tratado: la repercusión de la banda sonora en una imagen concreta bajo los códigos específicos del filme. El análisis recoge aspectos como:

1. *Ficha técnica y artística*: donde consta la información recogida de la base de datos de la Filmoteca Nacional³⁶⁹ con campos como:

| |
|------------------------|
| Director |
| Año |
| Nacionalidad |
| Países participantes |
| Fecha de estreno |
| Productora |
| Intérpretes |
| Espectadores |
| Recaudación |
| Distribuidora |
| Argumento |
| Guión |
| Director de fotografía |
| Música |
| Formato |
| Color |
| Duración original |

Tabla 8.
Modelo de ficha técnica recogida de la Filmoteca Nacional

2. *Sinopsis*
3. *El universo del filme*
4. *Análisis del texto audiovisual*: repercusión de la banda sonora en la imagen con sus respectivos sub-apartados.

³⁶⁹ <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 4 de abril de 2015).

- *Descomposición de la banda sonora en bloques musicales*: Tendremos en cuenta algunos de los modelos utilizados habitualmente en la descripción del esqueleto musical dentro del aparato narrativo de la película. Así por ejemplo ³⁷⁰:

| # | BLOQUE | ENTRADA | SALIDA | TOTAL |
|---|-------------------|--|---|-------|
| 1 | Créditos | 0:03:09 Taylor entra en sueño profundo | 0:05:12 Cambio plano a atmósfera | 2'03" |
| 2 | Amerizaje forzoso | 0:06:04 Plano agua | 0:07:07 Plano medio Taylor | 1'03" |
| 3 | Abandono nave | 0:09:24 Plano detalle pantalla digital | 0:10:49 Plano general de nave hundiéndose | 1'25" |

Tabla 9.
Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 1

Otra posible representación gráfica que esquematiza los fragmentos musicales y los tipifica en relación con la escena es la que utiliza Patricio Gómez³⁷¹:

| | TEMA | TIEMPO | ESCENA | OBSERVACIONES |
|---|----------------------------|----------|---|---|
| 1 | Partitura (motivo musical) | 00.00.00 | Pantalla oscura | Tema cómico utilizado para resaltar lo sorpresivo |
| | | 00.02.28 | Charlot durmiendo en el regazo de la figura principal | |
| | | 00.54.51 | Compinche recibe telegrama | |
| 2 | Partitura (motivo musical) | 00.00.11 | Aparece el título de la película | Tema enérgico, de acción. |
| | | 00.53.21 | En los vestuarios, antes del combate de boxeo. | |
| | | 00.57.12 | | |
| | | 00.59.48 | Salen a pelear | |

Tabla 10.
Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 2

Añadimos a estos posibles esquemas nuestra propuesta:

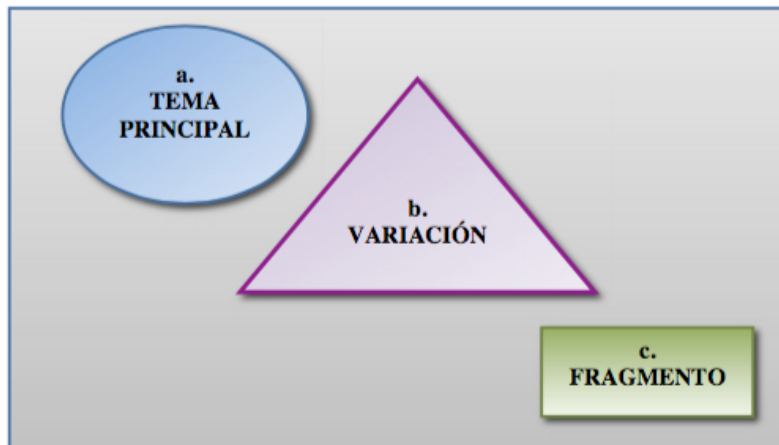
³⁷⁰ Esta representación gráfica es un ejemplo tomado de María de Arcos donde señala: "Los bloques están especificados en hora/min./seg. de forma aproximada por orden de aparición a lo largo del film" En ARCOS, María de: *Op. cit.*, p. 161.

³⁷¹ GÓMEZ VARAS, Patricio: "La música en *City Lights* (Charles Chaplin)". *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 290.

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | DESCRIPCIÓN |
|---|---------|----------|----------------|---|
| 1 | 0:00:10 | 0:00:52 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:01:47 | 0:00:07 | Diegética | Mujer oyendo sintonía de radio para las noticias. |
| 3 | 0:06:07 | 0:01:53 | Diegética | Piano y violín amenizan el café. |

Tabla 11.
Descomposición de la banda sonora en bloques musicales, modelo 3

- *Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas*: donde se representan de manera sencilla y utilizando figuras geométricas la relación entre escenas y música con la siguiente estructura³⁷²:
 - Música: *tema principal* representado por figuras circulares o elípticas
 - Música: *variaciones musicales* asociadas a un tema principal
 - Fragmentos: escenas representadas por figuras rectangulares



Gráfica 6. Modelo de representación de las relaciones funcionales entre música y escenas

³⁷² Esta representación gráfica fue diseñada anteriormente y presentada en VESGA NARANJO, Catalina: *La música de Luis de Pablo en el cine de Carlos Saura*. DEA dirigido por la Dra. Victoria Eli y la Dra. Marta Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2004, p. 55. Más información en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/webs/d2450/index.php?tp=Profesorado&a=profs&d=11161.php> (última consulta el 10 de abril de 2015). Y en la comunicación para el VIII Simposio Internacional, *La creación en la banda sonora*, Madrid, 23-26 de abril de 2014: Antón García Abril y Mario Camus. *Criterios analíticos en el proceso audiovisual*. Más información en <https://docs.google.com/document/d/1t9Zqwcil2K8vyLBeUhPksgN54aEuyo7OzPbUEiHokvk/pub> (última consulta el 11 de abril de 2015).

El recuadro, con su respectiva clasificación en categorías de tipo perceptual citado por Martín Herrero donde presenta una investigación en torno los usos y funciones de la música tras realizar entrevistas a 153 personas, también será de utilidad a la hora de tipificar las funciones de cada segmento musical:

Kleinen (1986) hizo una investigación en la que entrevistó a 153 personas preguntándoles por la ‘música de su vida’, y aplicando distintos cuestionarios. Encontró que las funciones de la música eran: música de fondo (escucho música con casi todas las cosas que hago), relax (la música me ayuda a soportar el stress y las frustraciones...), social (contacto con otras personas a través de la música), actualización (pongo algo de mí mismo en la música..), diversión (la música es alegre y divertida...), evasión (la música me sire para olvidar mis problemas) y, en ocasiones una molestia (me distrae cuando estudio...) ³⁷³.

La siguiente tabla fue tomada por Martín Herrero del estudio del musicoterapeuta holandés Henk Smeijsters, “The functions in music therapy”, publicado en *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook* en 1995 (pp. 387-388) ³⁷⁴. Las respuestas más frecuentes ante el enunciado “cuando escucho música...” fueron: cantar, silbar, bailar, alegrarse, emocionarse, molestar, tener experiencias de pacer, concentrarse en ritmo y melodía, olvidar los problemas propios, etc. Es decir, las respuestas emocionales que la música genera:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|---------------|--|
| Sentimental | La música trabaja como un sueño, evoca mundos agradables, pero también pesadillas y repulsión. |
| Asociativa | Música y sentimiento van siempre juntos. |
| Social | Hacer algo juntos por diversión. Perderse en la música y estar juntos, contactar con las personas. Compartir emociones. |
| Compensatoria | Se asocia música y libertad, la música mejora la atmósfera y el estado de ánimo. Sirve para divertirse, relajarte, olvidar problemas, una válvula de seguridad para las emociones. |
| Emocional | Sirve para comunicarse con uno mismo. Estimula sentimientos internos. Ayuda a la expresión de sentimientos y emociones. Intensifica las emociones. |

³⁷³ MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Op. cit.*, p. 139.

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 140, 341. Para más información acerca del artículo de Henk Smeijsters en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=BQpGAQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA385&dq=h.+smeijster+s+the+functions+in+music+therapy&ots=hCxsziXu13&sig=Xazr7dDHvFSOV4E2ejXtZoJWpV0#v=onepage&q&f=false> (última consulta el 5 de mayo de 2015).

| | |
|-------------------|--|
| Tensión / relax | La música evoca tensión y relajación. Es un mundo en el que se pueden descubrir cosas excitantes. La música trae relajación. |
| Motor | La música te pone en movimiento. |
| Actualización | Me expreso yo mismo a través [de] la música. Me ayuda a saber cómo me siento en algunos momentos. |
| Diversión | Te divierte. Tiene efectos alegres. |
| Molestias | La música irrita y distrae. |
| Aspectos de fondo | Es una forma de pasar el tiempo. Se usa como ruido de fondo en el trabajo, como estimulante o relajante. |
| Preparación | Después de hacer o escuchar música, aumenta la concentración. |

Tabla 12.
Funciones en musicoterapia de Henk Smeijsters

Esta catalogación de las respuestas constituye una herramienta perfectamente aplicable al aspecto perceptual de la banda sonora tanto en el ámbito narrativo-funcional del objeto fílmico como en el ámbito simbólico y cognitivo-emocional del espectador.

Dentro de las herramientas que la musicoterapia utiliza para analizar las improvisaciones de los pacientes, podemos destacar como modelo a tener en cuenta, el modelo propuesto por el musicoterapeuta y catedrático estadounidense Kenneth Bruscia³⁷⁵ en el que propone un análisis a partir de los elementos dominantes de una pieza musical como integración, variabilidad, tensión, congruencia, *saliencia*³⁷⁶ y autonomía. Primeramente se selecciona el foco vincular o tipo de relaciones en las que se basará el diagnóstico. Una vez que se tiene la impresión completa de cuál es el origen del carácter de la pieza en concreto (puntos importantes: modos, estados de ánimo predominante, elementos musicales, procesos, componentes) y de los elementos que contribuyen a ese carácter, se procede a definir si se partirá de un *perfil* (carácter originado en la variabilidad, integración, tensión, etc.); o de una *escala* (ritmo, melodía, timbre, etc.), para así determinar el elemento controlador y contributivo del carácter global.

³⁷⁵ BRUSCIA, Kenneth E.: *Musicoterapia. Métodos y prácticas*. México D.F.: Editorial Pax México, 2007.

³⁷⁶ El término *Saliencia* se utiliza en psicología y se define básicamente como un estímulo destacable, que llama la atención del sujeto.

El perfil "saliencia" contribuirá a detectar qué elementos son relevantes. A continuación, se definirán las *unidades estructurales* a través de la percepción de la estructura completa. Así una pieza breve puede contener una unidad estructural simple o sección temática, y la mejor forma de abordarla será a través del análisis por frases. Mientras una pieza larga contendrá varias unidades estructurales. Entonces el análisis apropiado sería el de secciones temáticas localizando cambios estructurales que efectúen importantes influencias en el carácter de la obra musical (instrumentos, tonalidades, tempo, ritmo, melodía, textura o armonía). Finalmente los datos no musicales se integrarán para obtener un análisis completo³⁷⁷.

Coda cinematográfica

Los estudios realizados en diferentes campos científicos destacan que la música activa gran parte de las redes neuronales en hemisferio dominante y no dominante, poniendo en marcha una estructura casi tan compleja como la que activa el lenguaje: zonas de psicomotricidad, emociones, etc., son activadas por los impulsos eléctricos. En un universo abstracto como es el de gran parte de la música, esta información activa reacciones inconscientes y conscientes que a nivel perceptivo le dan a la música un gran poder de manipulación emocional, mientras refuerza lenguajes no abstractos como los códigos visuales y la narrativa implícita en la película. Teniendo en cuenta la importancia de la *percepción* como proceso fundamental para la adaptación y sobrevivencia de la especie en los niveles más primarios del ser humano, y siendo el sonido (y por tanto la música), uno de los estímulos fundamentales en dicho proceso y uno de los ejes del cine como herramienta en la trasmisión de mensajes, los argumentos no hacen más que reforzar el concepto de su virtud en la narrativa audiovisual.

Destacados teóricos de campos como el de la pedagogía musical o la neurociencia, entre otros, nos muestran con sus teorías los beneficios de la música como herramienta en el proceso de crecimiento del ser humano ayudando a conformar y estructurar las áreas cognitivas. Estos beneficios radican en la afinidad y flexibilidad que las estructuras musicales tienen para adaptarse a las estructuras humanas de desarrollo cognitivo y emocional. Como hemos visto a través de planteamientos

³⁷⁷ BRUSCIA, Kenneth: *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield: Charles Thomas Publisher, 1987.

multidisciplinares, es esta afinidad la que convierte a la música en una herramienta eficaz para complementar y reforzar los mensajes que el cine construye; justificando así, el poder narrativo de la música a nivel emocional, enraizado en la naturaleza musical del ser humano, en aspectos complementarios vistos a través de diferentes prismas: cognitivo y ancestral, heredado y aprendido, natural y cultural (B. Meyer), gestáltico y universal (R. Benenzon), universal y cultural (F. Lerdahl, R. Jackendoff), entre otras categorizaciones ofrecidas por la etnomusicología, la musicología cognitiva, la psicología cognitiva, etc.

Y es en este contexto en el que la *previsión* de la respuesta emocional de la audiencia es fundamental para una manipulación efectiva cobrando una importancia capital. Recordemos que entre los *casi universales* de McAllester añade: “En toda música hay un patrón, fórmulas y señales especiales que todos los ejecutantes de una música particular reconocen. Son tan predecibles como las formas lingüísticas”³⁷⁸.

Para la *previsión* como mecanismo, la herramienta angular es el cliché que se vale del lenguaje tonal y del discurso melódico como estructura emocional, entre otros, para articular un sistema coherente y familiar. De forma que partiendo de la relación embrionaria que la música y el ser humano poseen, imagen y sonido forjan un pacto infranqueable y eficaz. Alan P. Merriam declara: “la música es una conducta humana universal sin la cual sería cuestionable que el hombre pudiera ser llamado hombre”³⁷⁹. A lo que añadiríamos la enorme capacidad adaptativa del ser humano para absorber nuevos códigos y evolucionar junto a la simbología de la cultura, en palabras de Mantle Hood:

[...] las personas de diferentes *backgrounds* étnicos son capaces de percibir una expresión musical determinada a diferentes niveles, que cierta clase de ‘significado musical’ no parece depender de la pertenencia a la sociedad que lleva la tradición y que los grados de ‘significado musical’ pueden ser los mismos, parecidos o diferentes para miembros y no miembros de esa sociedad³⁸⁰.

Entonces, ¿la música cinematográfica funciona bajo unos parámetros conductistas? En cuanto se ocupa de la naturaleza perceptiva a partir del principio del

³⁷⁸ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 60.

³⁷⁹ REYNOSO, Carlos: *Volumen I, Op. cit.*, p. 119.

³⁸⁰ REYNOSO, Carlos: *Volumen II, Op. cit.*, p. 68.

comportamiento, buscando una estructura de estímulo y respuesta, “frases cortas, significados simples, acción y reacción, conectores fuertes, determinismo lineal, causación casi tangible, categorización circunscripta a las cosas observables”³⁸¹.

Su función se articula en la narrativa audiovisual entre el consciente y el inconsciente de los personajes, entre la subjetividad del director y la interpretación de la audiencia. En términos teórico-cinematográficos, entre el *on* y el *off*; entre lo *diegético* y lo *extradiegético* o *incidental*; entre la música *ficcional* y la *extra ficcional*; entre el *nivel externo*, el *nivel mediado* y el *nivel interno*; entre la música *integrada* y la *no integrada*; entre la música *empática* y la *anempática*; etc.

A continuación, nuestro cometido es determinar bajo la mirada multidisciplinar, la eficacia de la música como herramienta de comunicación en el cine dada su afinidad con la psique humana desde su formación más temprana. Una vez justificada, se pretende bajo un marco teórico realizar el análisis de la fenomenología audiovisual.

³⁸¹ REYNOSO, Carlos: *Volumen I, Op. cit.*, p. 117.

CAPÍTULO III

Análisis audio-visual

3.1. LUIS DE PABLO Y CARLOS SAURA: *un proceso y cinco películas*

Tête-à-tête

Carlos Saura inició su andadura en el mundo del cine en 1956 con el documental de 9 minutos de duración *El pequeño río Manzanares*. Ese mismo año, Luis de Pablo compuso su primera partitura cinematográfica. Tal como hemos comentado, debido fundamentalmente a necesidades económicas –entre otras razones–, Luis de Pablo se adentró en el mundo del cine componiendo la banda sonora de cortometrajes como *Historia en la Costa del Sol* (director Jesús Fernández Santos) o *Los jardines de Granada* (director José Manuel García de la Rassilla). Más tarde, Elías Querejeta le ofrecería componer música para largometrajes de su productora. Así, en una época en la que el músico estaba ampliando sus horizontes a nivel formativo, y gracias a estas primeras incursiones en el cine, el compositor pudo permitirse costear y asistir a cursos como el que dictó la pianista Margot Pinter, quien le daría las primeras noticias de Darmstadt. Más tarde, Luis de Pablo no tardaría en visitar la ciudad en 1959 para continuar su formación dentro de las últimas tendencias de la música de vanguardia europea.

El cine fue para Luis de Pablo una forma de subsistir a través de la música. Su paso por el medio cinematográfico le proporcionó la experiencia musical en otras disciplinas en un periodo histórico de experimentación en todos los ámbitos artísticos. Hemos dividido el trabajo que el compositor realizó dentro del mundo del cine en las siguientes etapas:

- Etapa 1957-1964: trabaja sobre todo en cortometrajes de tipo turístico y de promoción industrial.
- Etapa 1964-1970: realiza largometrajes con la productora Elías Querejeta.
- Etapa 1972-1982: tras un periodo de dos años en el extranjero, el compositor vuelve a España donde se ve obligado a recurrir nuevamente a trabajos de tipo cinematográfico para subsistir.

Su recorrido en este campo se engloba fundamentalmente dentro de obras encuadradas dentro del ‘cine de autor’, importantes películas en la historia del cine español que suman un total de 25 años de trabajo en el medio –prácticamente a dos producciones y media por año–, durante los cuales participa en más de 60 producciones que a continuación detallamos:

Tabla 13. *Catálogo cinematográfico de Luis de Pablo en orden cronológico*

| # | TÍTULO | AÑO | DIRECTOR |
|----|---|------|-----------------------------------|
| 1 | <i>Historia en la costa del sol</i> | 1956 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS |
| 2 | <i>Los jardines de granada</i> | 1956 | JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA RASSILLA |
| 3 | <i>La caja de sorpresas</i> | 1958 | JOSÉ LUIS ZAVALA |
| 4 | <i>A través de san Sebastián</i> | 1960 | ANTONIO ECEIZA |
| 5 | <i>Día de muertos</i> | 1960 | JOAQUÍN JORDÁ, JULIÁN MARCOS |
| 6 | <i>El hombre del expreso de oriente</i> | 1961 | BORJA MORO |
| 7 | <i>Pasaje tres</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE |
| 8 | <i>Tiempo y playa</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE |
| 9 | <i>A través del fútbol</i> | 1962 | ANTONIO ECEIZA |
| 10 | <i>A ras del río</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE |
| 11 | <i>Playa insólita</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE |
| 12 | <i>El próximo otoño</i> | 1963 | ANTONIO ECEIZA |
| 13 | <i>Espacio dos</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE |
| 14 | <i>Polio (canto a la esperanza)</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE |
| 15 | <i>Toros tres</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE |
| 16 | <i>Feria en nueva york</i> | 1963 | JOSÉ CÁRDENAS Y CRUZ NOVILLO |
| 17 | <i>Documento sobre la industria de los Huarte</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA |
| 18 | <i>Operación H</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA |
| 19 | <i>Artesanía en el tiempo</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE |
| 20 | <i>Canto a la esperanza</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE |
| 21 | <i>Vizcaya cuatro</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE |
| 22 | <i>Vitoria stop</i> | 1964 | JAVIER SAGASTIZÁBAL |
| 23 | <i>Crimen de doble filo</i> | 1964 | JOSÉ LUIS BORAU |
| 24 | <i>El misterioso señor van Eyke</i> | 1965 | AGUSTÍN NAVARRO. |
| 25 | <i>De cuerpo presente</i> | 1965 | ANTONIO ECEIZA |
| 26 | <i>La caza</i> | 1965 | CARLOS SAURA |
| 27 | <i>España insólita</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE |
| 28 | <i>Los oficios de Cándido</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE |
| 29 | <i>El sonido de la muerte</i> | 1965 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE |
| 30 | <i>Ellos serán hartos</i> | 1965 | JOSÉ LUIS VILORIA |
| 31 | <i>El memorial del agua</i> | 1965 | LUIS ENRIQUE TORÁN |
| 32 | <i>La busca</i> | 1966 | ANGELINO FONS |
| 33 | <i>El último encuentro</i> | 1966 | ANTONIO ECEIZA |
| 34 | <i>Peppermint Frappé</i> | 1967 | CARLOS SAURA |
| 35 | <i>Madrid la puerta más cordial</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE |
| 36 | <i>Una industria para el campo</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE |

| | | | |
|----|--|------|---|
| 37 | <i>Javier y los invasores del espacio</i> | 1967 | WILHEM ZIENER |
| 38 | <i>La madriguera</i> | 1969 | CARLOS SAURA |
| 39 | <i>Los desafíos</i> | 1969 | VÍCTOR ERICE, CLAUDIO GUERÍN, JOSÉ EGEA |
| 40 | <i>Las secretas intenciones</i> | 1970 | ANTONIO ECEIZA |
| 41 | <i>Liberxina 90</i> | 1970 | CARLOS DURÁN |
| 42 | <i>El jardín de las delicias</i> | 1970 | CARLOS SAURA |
| 43 | <i>Miró par Lui-Même</i> | 1970 | CHARLES CHABOUD |
| 44 | <i>UTS cero realización I</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE |
| 45 | <i>Fuenteovejuna (ca. 1970)</i> | 1970 | JUAN GUERRERO ZAMORA |
| 46 | <i>Crónica en negro y oro</i> | 1970 | NINO QUEVEDO |
| 47 | <i>Goya, la historia de una soledad</i> | 1970 | NINO QUEVEDO |
| 48 | <i>I38</i> | 1972 | JOSÉ LUIS ALEXANCO |
| 49 | <i>Ana y los lobos</i> | 1973 | CARLOS SAURA |
| 50 | <i>Habla mudita</i> | 1973 | MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN |
| 51 | <i>El espíritu de la colmena</i> | 1973 | VICTOR ERICE |
| 52 | <i>La banda de Jaider</i> | 1973 | VOLKER VOGELER |
| 53 | <i>La letra escarlata</i> | 1973 | WIM WENDERS |
| 54 | <i>Pascual Duarte</i> | 1976 | RICARDO FRANCO |
| 55 | <i>Compañero de viaje</i> | 1977 | CLEMENTE DE LA CERDA |
| 56 | <i>Las palabras de Marx</i> | 1977 | EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO |
| 57 | <i>José Hernández</i> | 1977 | FERNANDO GONZÁLEZ DE CANALES |
| 58 | <i>Reina zanañoria</i> | 1977 | GONZALO SUÁREZ |
| 59 | <i>A un dios desconocido</i> | 1977 | JAIME CHAVARRI |
| 60 | <i>¿Qué hace un chica como tú en un sitio como este?</i> | 1978 | FERNANDO COLOMO |
| 61 | <i>Una leyenda asturiana</i> | 1980 | GONZALO SUÁREZ |
| 62 | <i>La desconocida de negro</i> | 1982 | NINO QUEVEDO |
| 63 | <i>La piedad</i> | 1982 | RAFAEL GORDON |

Muchas de estas producciones están enmarcadas dentro del cine de autor. Su participación en cada una le dio la posibilidad de trabajar con grandes mentes creativas del mundo del cine en donde pudo experimentar con la música aplicada de otra manera. Así por ejemplo, en algunas secuencias de *El espíritu de la colmena*, el viento precede a la música cuando ésta pretende reforzar la sensación de abandono³⁸². Y si nos acercamos a los trabajos que realizó en largometrajes como *El sonido de la muerte (El sonido prehistórico, 1965)* dirigido por José Antonio Nieves Conde, el mismo año que realizó la banda sonora de *La caza*, veremos la versatilidad del autor y cómo en un corto periodo de tiempo varía el material sonoro, la estética y los presupuestos temáticos. O el caso de *La busca* (1966) dirigida por Angelino Fons donde se plasma el reciclaje de

³⁸² VESGA NARANJO, Catalina: *Primer acercamiento a la música cinematográfica de Luis de Pablo. Análisis de cuatro películas*. Tesina dirigida por el Dr. Jacinto Torres. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música, 2001, p. 26.

estéticas y propuestas sonoras para películas distintas separadas por un año de diferencia. Y siempre el compositor mantendrá su personalidad.

El encuentro entre Carlos Saura y Luis de Pablo se produce al amparo del productor vasco Elías Querejeta, cuya cantera de profesionales ya apuntaban un gran talento desde sus inicios. Su productora le proporcionó al director un gran elenco de artistas entre los que se incluían personalidades como Pablo G. Del Amo, Luis Cuadrado o el propio Luis de Pablo, entre otros. Iniciaron su andadura y la participación del compositor en las películas de Saura se mantuvo entre 1965 y 1973, periodo en el que Luis de Pablo únicamente se quedó fuera de la producción de *Stress-es tres-tres* (1968). Las colaboraciones con Carlos Saura comprenden los siguientes largometrajes:

| <i>Título</i> | <i>Año</i> |
|----------------------------------|------------|
| <i>La caza</i> | 1965 |
| <i>Peppermint Frappé</i> | 1967 |
| <i>La madriguera</i> | 1969 |
| <i>El jardín de las delicias</i> | 1970 |
| <i>Ana y los lobos</i> | 1973 |

Tabla 14.
Colaboraciones entre Carlos Saura y Luis de Pablo

Carlos Saura por su parte, se incorporaba a lo que algunos llamaron el *binomio Querejeta–Saura* con profundas afinidades “que se derivaban de su concepción del cine planteado como una aventura libertadora, frente al embrutecimiento y rutina habituales”³⁸³.

A lo largo de las cinco películas que a continuación analizaremos, el director profundizó con un gran sentido crítico en inquietudes personales en torno a temas como la burguesía española, los dos bandos soterrados de la posguerra civil, la institución del matrimonio, la pseudomoral burguesa, los diversos problemas sexuales, la política y el régimen de Franco, la religión y el fetichismo, el poder militar o la represión, entre otros³⁸⁴.

³⁸³ WOOD, Guy H.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 73.

³⁸⁴ CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007, pp. 133-134.



Imagen 3. Cartel de *La caza*

Humanidad, nunca la tuviste

Charles Bukowski³⁸⁵

³⁸⁵ *Barfly*, 1987, director Barbet Schroeder.

1. Ficha técnica y artística

| <i>La Caza</i> ³⁸⁶ | |
|-------------------------------|--|
| Director | Carlos Saura |
| Año | 1966 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 9-11-1966 |
| Productora | ELIAS QUEREJETA GARATE |
| Intérpretes | Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sánchez Polack, Violeta García, María Sánchez Aroca |
| Espectadores | 341.048 |
| Recaudación | 56.402,29 € |
| Distribuidora | ELIAS QUEREJETA P.C. S.L. / BOCACCIO DISTRIBUCIONES S.A. |
| Argumento | Carlos Saura, Angelino Fons |
| Guión | Carlos Saura, Angelino Fons |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Luis de Pablo y otras canciones de ámbito popular: “Tu loca juventud” de Huerta Navarro, interpretada por Federico Cabo; “Snob ye ye” de C. Núñez de la Rosa, interpretada por Laura; “Te veré” de Regueiro y Llorente, interpretada por Carlos Monterrey; “Española, abanícame” de Morell y Ceratto, interpretada por Los Cuatro de la Torre. |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Blanco y negro |
| Duración original | 93 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |
| Premios | Festival de Berlín 1966: Oso de Plata; Acapulco 1966: Cabeza de Palenque; San Francisco 1966: Golden Gate. |

Tabla 15.

³⁸⁶ El título original en un principio fue *La caza del conejo*, censurado por el régimen franquista.

2. Sinopsis

Tres viejos amigos, José, Paco y Luis, emprenden una cacería de conejos en compañía de una joven de veinte años, Enrique, cuñado de Paco. José está separado de su esposa y mantiene relaciones con una mujer mucho menor. Paco es un ex conductor de camiones que trabajaba para José y que dejó el negocio para casarse con una mujer millonaria. Luis por otra parte, socio actual de José, ha sido abandonado por su esposa y se refugia en el alcohol y en las novelas de ciencia ficción.



Imagen 4. Protagonistas de *La caza*

El terreno donde van a efectuar la caza, es un terreno en el que se libró una batalla durante la Guerra Civil Española. A medida que avanza la jornada, los ánimos se van encandilando: Paco rechaza con desprecio un préstamo que José le solicita. La explosión final será fruto de varios factores: el sol, el calor, el aire enrarecido y las rencillas de antaño harán el resto. Finalmente los tres amigos se enfrentan a disparos, matándose entre sí mientras el joven Enrique logra escapar.

3. El universo del filme

La caza es una película que ha trascendido las fronteras españolas. De ella se leen artículos en periódicos de Bélgica, Alemania y Holanda, entre otros. La película muestra una caza que empieza por animales y termina con seres humanos, homicidios



Imagen 5. Hombre moribundo

provocados por las envidias y mezquindades existentes entre tres amigos. Durante su estreno, Carlos Saura la definió como un documental de una situación límite. En una entrevista, años más tarde, se corrige a sí mismo: “Ahora no creo en las definiciones, seguramente dije eso influido por una frase de Truffaut, con la que ahora no estoy de acuerdo en absoluto, y que decía ‘que si una película no se podía definir en tres palabras es que la película era mala’ ”³⁸⁷.

³⁸⁷ BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 126.

La idea de rodar la película surgió durante el rodaje de *Llanto de un bandido* pues una de las secuencias transcurre en un lugar cercano a Aranjuez donde todavía eran visibles las huellas de la Guerra Civil. Más tarde, sería el lugar de rodaje que imprime en la obra un carácter realista. Un realismo que el director entiende de forma particular: “El realismo es algo más complejo y pretendo darlo así en mis películas, ya que me parece más interesante. No consiste en mostrar cómo se va de aquí a la oficina y de la oficina a la casa, sino lo que uno piensa, lo que uno imagina, lo que uno puede hacer”³⁸⁸.



Imagen 6. Paco en el espejo

La caza es quizás uno de los momentos decisivos en los inicios de Carlos Saura. A partir de esta película el director empieza una relación que traerá consigo cuatro películas más: La relación Querejeta-Saura. La productora Elías

Querejeta pondrá a disposición de Carlos Saura un equipo integrado con una técnica y expresión determinadas, un equipo que incluía al compositor Luis de Pablo.

El primer contacto se dio en el la productora UNINCI, en el departamento de documentales. Más tarde Saura se expresaría al respecto: “Elías me daba un equipo que funcionaba perfectamente, algo nuevo para mi porque siempre me había tocado luchar enormemente con incomprensiones a todos los niveles. Esa es la primera vez que me he encontrado trabajando con absoluta comodidad”³⁸⁹. *La caza*, como otros trabajos de Saura, es una película compleja que “posibilita dos niveles fundamentales de lectura [...], el primero, como una lectura naturalista en primer término dramatizada y como lectura psicológica [...]; el segundo nivel, como lectura parabólica tanto por referencia a una relación política particular como a otra más general”³⁹⁰.

Nos encontramos con una estructura que une distintos planos de narración. Esta complejidad posicionó el filme en un primer plano a la hora de irrumpir en el panorama del cine español. No solo por el tema, también por la forma de contarlo, por esa

³⁸⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 46.

³⁸⁹ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, p. 125.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 106.

violencia inmediata que el texto desprende usando la violencia más cruda para narrar hechos violentos. Así, cada uno de sus niveles procura violencia: sus personajes, el entorno geográfico e histórico, el tema y todos sus componentes.

La historia funciona por acumulación de sentimientos hasta llegar finalmente a una saturación que explota. Desde el principio, cada uno de los detalles –el sudor, los poros de la piel, la atmósfera que evoca un medio de ciencia ficción, la pobreza y aridez del desierto– invoca esta violencia contenida, esta cadena de sentidos que se refieren a pasado y presente. Desde este punto de vista, el tratamiento que el director realiza sobre el ambiente, está dirigido a los objetos, a subrayar mediante los pequeños detalles este drama. Los personajes abordan su historia personal desde el odio de unos a otros. “La yuxtaposición de una serie de clímax ascendentes –la caza, la cueva- y descendentes –la siesta- van marcando el final”³⁹¹.

Por un lado tenemos uno de los puntos más sobresalientes de ese final, de ese desencadenante de sentimientos que se destapan: la quema del maniquí en mitad de la caza. Y por otro, el personaje de Pablo mata al hurón en un aparente accidente, es decir, una



Imagen 7. Juan prepara la caza

justificación para provocar los acontecimientos que se avecinan sin remedio. Entre el deseo y el temor, los personajes buscan la muerte, el asesinato es consecuente con esta atmósfera. Esta dualidad en los sentimientos de cada uno contribuye a acelerar el desenlace.

Además de la carga psicológica de cada uno de los personajes, otro elemento importante a destacar es el testimonio mismo de la película como reflejo histórico y político de un momento determinado. Desde el decorado que guarda el ambiente de la guerra con madrigueras simbólicas y una caza violenta que prácticamente concluye en una autodestrucción. En este sentido, Enrique Brasó establece dos relaciones: las internas y las externas. Las primeras referidas a la carga psicológica propia de cada personaje, y las segundas a la parábola que cita la incoherencia de la guerra como una

³⁹¹ *Ibidem*, p. 108.

situación compleja, determinada por una serie de dolores internos de los personajes, en el caso de *La caza*.

Este sentir sauriano sobre la Guerra Civil Española está estructurado en un presente que es asaltado por los resquicios del pasado, por las heridas todavía sangrantes, hipócritas e inconscientes. Los personajes de *La caza* están muy definidos



Imagen 8. Luis

psicológicamente. “Representan y no reflejan”³⁹², un presente actual que arrastra los signos violentos de la guerra. Muchas de sus actitudes son fascistas y contradictorias, llenas de inseguridad y desconfianza entre ellos. Los tres amigos son representantes de una generación que ganó la guerra y que entonces funciona en torno a esa idea de triunfo. Así también evoca el tema de la autodestrucción o tragedia de

grupo. Cada uno de los personajes es un esquema de una manera de entender el mundo.

En *La Caza*, a diferencia de otras producciones saurianas como *Peppermint Frappé*, no existe esa superposición entre realidad y fantasía, ambas están diferenciadas. El plano onírico únicamente estará representado en la escena de la siesta. El montaje produce un efecto de fraccionamiento de lo conocido, “creando una significación necesaria”³⁹³, donde la voz en off como recurso, cumple un papel importante dentro de la presentación del nudo narrativo y el desenlace del mismo.

El funcionamiento del engranaje fílmico genera una representatividad de los personajes como vehículo de una serie de ideas que son mostradas con claridad. El “realismo de Saura se irá volviendo más libre, de una mayor amplitud, y combinándolo con un simbolismo mucho mejor moldeado que el que aparece en *La Caza*. O acentuando su carácter parabólico”³⁹⁴. *La caza* es una parábola directa, es un reflejo simbólico donde los significados son extraídos del interior de los personajes.

³⁹² *Ibidem*, p. 112.

³⁹³ *Ibidem*, p. 115.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 116.

Para Carlos Saura el trabajar con un equipo tan preparado como era el de Elías Querejeta, fue una experiencia muy enriquecedora que marcó positivamente sus inicios. En el caso de la fotografía, el trabajo de Luis Cuadrado en *La caza* se centralizó en un revelado a bajo contraste. Además se utilizó material eléctrico únicamente en las escenas de la cueva y de la casa con la madre enferma.

En muchos aspectos, y en especial en la elaboración del guión, *La caza* ha sido una película improvisada. Saura declara al respecto: “Yo no tengo ningún respeto por los guiones [...]. El guión para mí es simplemente un material previo a partir del cual construir la película”³⁹⁵. Si bien, la película fue rodada en España y los temas que toca se refieren a un entorno en concreto, las ideas en sí mismas son universales. Afirma el director:

[...] un clima de guerra y violencia que nace de la propia caza de conejos, y nace del lugar, y nace de que en ese lugar ha habido una guerra de verdad años antes, y nace de unos conflictos personales; o sea que están prácticamente todos los datos para la explosión de una especie de guerra civil [...]. Es un conflicto de violencias, de lo fácil que es, por motivos de acumulación que surja la violencia³⁹⁶.

Durante esta época el director todavía no había desarrollado la tendencia a mezclar sueño y realidad. Es una película realista y directa en su complejidad. Saura se refiere a ello: “*La caza* no quería ser una película realista [...], entonces hablar de realismo era hablar de realismo social o del realismo en un sentido inmediato [...] yo no quería hacer de *La caza* una película realista, sino trabajada sobre distintos planos de la realidad”³⁹⁷.

En este sentido, se refiere a esa química que resulta del encuentro de un pasado resentido con un presente incómodo, que mira hacia el futuro con recelo. Y aunque el tema que trata podría parecer del todo político, Saura defiende: “[...] la política es una cosa muy seria [...] yo no hago cine político directo [...]. En mi cine lo político está como fondo, gravitando en segundo término sobre los personajes”³⁹⁸.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 127.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 128.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 129.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 140.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen



Imagen 9. Luis y Enrique en el jeep

La película se divide en tres partes: podríamos decir que tiene una estructura A-B-C, o prólogo y exposición del tema, desarrollo y desenlace. Dos clímax de la obra se encuentran marcados por la escena en la que el hurón mata al conejo, desatando una serie de acontecimientos que se precipitan en un final trágico. Y por otro lado, el punto en el que Luis quema el Maniquí. La historia empieza cuando los personajes llegan al coto a cazar.

Los minutos de música en la película suman un total de 44, entre los que se incluye música preexistente de tipo popular marcando la época –fundamentalmente *Pop*–, y música original de Luis de Pablo³⁹⁹. El compositor elabora la propuesta musical en un lenguaje cercano a sus trabajos compositivos en el área de la música de concierto, de esa forma, los presupuestos armónicos y el tratamiento melódico pertenecen a una estética vanguardista. La banda sonora se presenta alternando pequeños fragmentos que articulan la estructura del filme como bloques de transición, además de en segmentos más grandes donde posee una fuerte presencia. En términos básicos de funcionalidad, la secuencias se organizan de la siguiente manera:

³⁹⁹ Virginia Sánchez Rodríguez en su trabajo *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 107; habla sobre el compositor bilbaíno señalando su marcada personalidad en las bandas sonoras que llevan su firma. Así, destaca las 22 intervenciones de música en *La caza* y describe la intensidad de temas compuestos en torno a piano y percusión. Según la autora, 24 de los 84 minutos del filme se corresponden con música compuesta por Luis de Pablo (en la ficha técnica de la Filmoteca Nacional la duración que consta es de 93 minutos, sin embargo, en otras plataformas varía entre 90 y 100 minutos) sumando así, un gran porcentaje de la cinta cinematográfica. Además señala la música preexistente que cohabita con las partituras de Luis de Pablo. Sánchez Rodríguez destaca la música del compositor por su lenguaje atonal mientras la tonalidad queda reservada a la música preexistente de carácter diegético. En el filme sauriano, la atonalidad tiende a desempeñar un papel desestabilizador de emociones en el espectador.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|-------------------------------|--|
| 1 | 0:00:00 | 0:01:27 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:03:17 | 0:03:00 | Diegética | Bar de carretera. |
| 3 | 0:07:37 | 0:00:57 | Incidental | Anciana enferma en la cama. |
| 4 | 0:10:19 | 0:01:01 | Incidental | De camino en <i>Jeep</i> . |
| 5 | 0:12:04 | 0:00:40 | Incidental (bloque plano) | En el coto de caza sacando las armas. La música va y viene subrayando elementos concretos del paisaje y asociándolos mediante pequeñas células rítmicas marcadas por percusión (instrumentos de membrana percutida) a significados relacionados con la guerra y la batalla, como el primer plano de la madriguera, escondite del animal. |
| 6 | 0:13:41 | 0:02:32 | Diegética | Suena la radio mientras preparan el campamento y reflexionan sobre la caza, la supervivencia y la ley del más fuerte. |
| 7 | 0:17:41 | 0:00:29 | Incidental | Luis prueba el rifle. |
| 8 | 0:19:10 | 0:01:15 | Incidental | Juan llega cojeando al lugar donde su patrón prepara la caza. José y Juan caminan mientras comentan los detalles de la logística. |
| | 0:21:57 | 0:00:02 | Incidental | Encuentran un conejo muerto. La imagen del animal es acompañada por el sonido de unos platillos lejanos. |
| 9 | 0:24:58 | 0:06:56 | Diegética / Incidental: Mixta | Luis silba sobre la banda sonora (tema A), el tema principal de la película <i>El puente sobre el río Kwai</i> . |
| 10 | 0:32:05 | 0:02:32 | Diegética | Descansan escuchando música en el campamento. Jose le niega un préstamo a Juan. |
| 11 | 0:35:07 | 0:00:56 | Diegética | Leen ciencia ficción. |
| 12 | 0:36:05 | 0:00:54 | Diegética | Jose pregunta por pan. |
| 13 | 0:37:00 | 0:02:45 | Diegética | Paco y Jose comentan sobre Maribel. |
| 14 | 0:41:37 | 0:00:35 | Incidental | Paco y Jose entran a la cueva. El volumen de la banda sonora es muy bajo. |
| 15 | 0:44:45 | 0:00:57 | Incidental | Luis y Enrique van al matadero del pueblo y observan cómo despellejan un carnero. |
| 16 | 0:47:02 | 0:03:17 | Diegética | Luis y Enrique vuelven del pueblo y escuchan música en el coche durante el trayecto. <i>Tu loca juventud</i> de Huerta Navarro, interpretada por Federico Cabo (tema G). |
| 17 | 0:50:20 | 0:04:20 | Diegética | Comen conejo y pimientos. |
| 18 | 1:01:07 | 0:00:45 | Incidental | Luis dispara al maniquí. |
| 19 | 1:05:00 | 0:02:43 | Incidental | Luis quema el maniquí. Mezcla de dos motivos musicales: el motivo A de la película y un fragmento que le prelude. |
| 20 | 1:09:04 | 0:02:37 | Incidental | Hurón cazando conejos mientras los personajes observan. |
| 21 | 1:18:35 | 0:01:24 | Incidental | Paco se peina mientras Jose está a punto de dispararle. |
| 22 | 1:20:47 | 0:01:50 | Incidental | Los personajes se matan entre sí mientras Enrique observa asustado. |

Tabla 16.

Es importante recalcar que a lo largo de la película el ritmo será un elemento fundamental, sobre todo porque es la manera que el compositor usa para llevarnos a través del mundo de la caza, en una posible búsqueda, como suele ser habitual en diversos filmes, de impregnar al espectador identificándolo con códigos de tipo universal –ISO universal– como son los latidos del corazón. En este sentido, veremos que a pesar de que la música está planteada bajo un lenguaje fundamentalmente vanguardista, contiene elementos que por su aplicación –como podría ser el caso del uso de la percusión en las secuencias de caza– desempeñan un papel culturalmente estandarizado: clichés, en cuanto a elementos homogeneizadores de la percepción del espectador⁴⁰⁰. De esa forma, el sujeto receptor crea bajo sugestión, un estado psicológico en oposición a cualquier estado de calma, asimilando el efecto que genera la combinación de los elementos visuales y musicales –membranas percutidas con células rítmicas repetitivas que funcionan en primer plano dentro de la textura tímbrica–.

La banda sonora funciona de forma prácticamente continua a diferencia de las películas posteriores del director, y se estructura de tal forma que cada secuencia en silencio genera una respuesta en el espectador, según un hipotético propósito del director.

Primeramente tenemos la sección de los créditos elaborada para piano y percusión: tema A. Este será la célula generadora y protagonista de la banda sonora, una bisagra unificadora que articula la macroestructura manteniendo el hilo conductor en una sola dirección basada fundamentalmente en la plantilla instrumental. Este bloque está constituido por el golpe constante de negras en la percusión, acompañado de una melodía rítmica con un motivo de cuatro notas arpegiadas sobre un acorde de tercera mayor y quinta disminuida que se repite y que se desarrolla en función del ritmo.

⁴⁰⁰ Recordemos que desde nuestra perspectiva, entendemos el *cliché* como una herramienta que acude al léxico culturalmente extendido para amplificar el significado y generar una comunicación más eficaz y homogénea.

Ejemplo 1. Transcripción motivo tema A –La caza–

Así por ejemplo, antes de iniciar la escena donde acribillan a balas a varios conejos, el continuo ritmo marcado por la percusión efectúa un *accelerando* hasta llegar a un punto cumbre donde se expone nuevamente el tema melódico. A continuación, en el transcurso del filme el tema estará fragmentado y aparecerá como bloques planos atemáticos y breves, variaciones o desarrollos del tema interrumpidos por un silencio de la pantalla que se reanudan en la secuencia siguiente. De esta manera, contribuyen a subrayar el mismo hecho de la caza, funcionando como una secuencia musical de tipo físico, es decir, que realza la acción de los personajes hasta empujar al espectador a esta tensión que activa al cazador acechando a su presa, siempre desde una presencia extradiegética o incidental. El compositor bilbaíno señala sobre la elección de la plantilla instrumental:

Ha habido casos venturosos, por ejemplo *La caza*, donde el director Carlos Saura, me dejó total libertad creativa. Es una película de una violencia atroz, primero soterrada y después desatada. El paisaje es absolutamente obsesivo, la parte más árida de Castilla en su más áspera dureza. Así que, como la película es en blanco y negro, pensé en escribir una música en blanco y negro: piano y percusión⁴⁰¹.

⁴⁰¹ RENDUELES, César: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, pp. 21-22.

El tema principal se representa en cuatro versiones además del tema como tal: A1, A2, A3 y A4⁴⁰². Así, A se presenta en los títulos de crédito del principio, anunciando al espectador el género del filme donde ya están presentes los elementos asociados a la lucha –como puede ser el protagonismo de la percusión– y la tensión generada por los planteamientos del lenguaje musical atonal:

Example 2. Transcription of theme A –La caza–

⁴⁰² Al respecto, los autores Vernon y Eisen coinciden con esta clasificación en cinco segmentos principales de la banda sonora. En VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2006, pp. 41-59.

The image displays a musical score for a piece titled "La caza" (The Hunt). The score is arranged in four systems, each containing three staves: Timbale (Timb.), Tambor Milenario (Tamb. mil.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a measure number of 7. The first system shows the instruments playing a rhythmic pattern. The second system starts at measure 9 and includes a piano (p) dynamic marking. The third system starts at measure 11, and the fourth system starts at measure 13. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Ejemplo 3. Transcripción tema A –La caza–

Las dos primeras variaciones A1 y A2, cambian únicamente en cuanto a plantilla instrumental, es decir, que en la primera el piano es percutido sumándose al papel de la percusión, mientras en la segunda es suplantado por ésta por completo. Así, las impresiones del compositor frente a la película le llevaron a plantear la banda sonora de un modo único sobre el que expresa:

Una película de un solo ambiente, de una sola situación llevada al extremo, tenía que jugar con una monocromía de un cierto regusto macabro. Para ello no había, desde mi punto de vista, vehículo mejor que un dúo de pianos con un nutrido acompañamiento de percusión, ésta lo más sorda posible⁴⁰³.

Durante una de las secuencia principales de la caza –*fragmento 9*–, Luis silba sobre la música incidental –tema A1 y A2–, el tema principal de la banda sonora de la película *El puente sobre el río Kwai*⁴⁰⁴, una cita diegética ejecutada por uno de los personajes que alude a una situación de bélica durante la Segunda Guerra Mundial. Como significado, podríamos establecer un paralelismo entre los prisioneros aliados y los personajes de *La caza* desde un prisma paternalista, en el que son prisioneros de la situación sociopolítica de su presente con una España empobrecida a la sombra de la dictadura; de la historia bélica de su pasado tras una guerra civil; y de la violencia y conflictos internos de cada uno de los personajes que forman esta empresa. Todas, rejas de la libertad individual.

Por otro lado, el símbolo sonoro del silbido, ha estado asociado tanto en la cultura occidental y por tanto, en el cine como espejo de la misma, a estados de relajación y alegría. En este supuesto, tenemos a un personaje, Luis, que en medio de un calor sofocante y una tensión soterrada, se siente lo suficientemente cómodo o asustado para silbar. La traducción psicológica del hecho puede revelarnos un hombre con un sentimiento de sadismo o, en contraposición, con un sentimiento de miedo. En el segundo caso, se refugiaría en un símbolo contrapunto al sentimiento del miedo para acallarlo con el sonido de su silbido. Sin embargo, es la melodía escogida y toda la carga simbólica que conlleva, la que decanta esta expresión musical de Luis, hacia la primera hipótesis: la del sadismo, tejiendo una secuencia musical *mixta* donde la música incidental de Luis de Pablo comparte escenario sonoro con la melodía de Luis, en primer plano narrativo, es decir, de función diegética o de *nivel interno* de forma *empática* pues expresa los pensamientos y emociones retorcidas del personaje. Así, con este sencillo motivo, la perspectiva y subjetividad del director-autor se le está comunicando al espectador.

⁴⁰³ WOOD, Guy H.: *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁴ Película de coproducción británico-estadounidense, dirigida por David Lean basada en la novela homónima de Pierre Boulle, estrenada 1957 y cuya banda sonora fue compuesta por Malcolm Arnold. El filme relata la historia de la construcción de un puente para un ferrocarril en Tailandia a manos de los prisioneros aliados, forzados por el ejército japonés durante la Segunda Guerra Mundial.

El tema A3 es una extensión de los dos anteriores, breve y marcial donde el piano acompaña a un tambor militar con una fórmula rítmica incisiva y simple. Mientras el tema A4 simplemente constituye un resumen de los anteriores temas, una forma de reunir todos los elementos trazados para sellar la obra con la autodestrucción de los cazadores y engrandecer

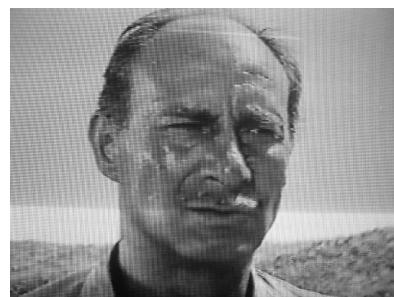


Imagen 10. Paco

uno de los clímax de la película: la quema del maniquí. En este sentido, el texto audiovisual (que engloba macro y micro estructuras) funciona como una cadencia virtuosa que ataca el final con grandes masas de acordes. En lo que concierne a la significación, la repercusión en la pantalla no cambia realmente, solo mantiene un clima de tensión que va en aumento –la música es un reflejo fiel de la estructura narrativa de la historia, funciona de forma *empática*– con una banda sonora que varía sobre un mismo tema, de esa forma que no resulta repetitiva y se construye la sensación de crecimiento. En otros términos y basándonos en el comportamiento de su desarrollo y planteamiento estructural, se trata del *leitmotiv* de la caza amplificado, que aparece emparentado con el elemento de la *tensión* y se va transformando a lo largo de la película.

Durante la secuencia final, tanto el piano como la percusión aceleran su marcha que ataca sobre una misma nota que se repite con figuraciones rápidas de semicorcheas, de esta manera el motivo principal se introduce de vez en vez, hasta disolverse en acordes disonantes, uno tras otro, cada vez más rápido. Finalmente, se detiene con el último disparo y el redoble de la percusión. Tras la muerte de los cazadores: el *silencio*, es decir, la muerte asociada al silencio, y en oposición: la vida, al sonido.

A nivel narrativo, elementos como los pensamientos de los personajes en *voz en off* con el continuo uso del primer plano, monólogos dirigidos a cámara en primer plano por parte de los personajes que generan una ruptura en la estructura de comunicación con el espectador, y sobre todo, las secuencias de caza sumamente violentas – recordemos la escena primera donde matan gratuitamente a varios conejos y escena del pueblo donde dos de los personajes presencian el despellejamiento de un carnero– nos anunciarán un desenlace fatal de unos personajes con individualidades patológicas.

El tema A4 está compuesto de dos segmentos musicales de tempos opuestos: uno lento que hace las veces de introducción *anticipando* al espectador sobre un hecho que se va a producir, y una segunda parte que funciona como desenlace de esa amenaza subrayando la acción de los personajes, casi a modo de *mickeymousing*. Así, la introducción del tema A4 a su vez, se planteará en tres sub-variaciones: B1, B2, y B3. Los tres temas mantienen una similitud en el diseño rítmico, propuesta que se mueve en base a una estructura de sucesión de acordes disonantes en figuraciones que se mueven en tempo lento, sin embargo, la secuencia de acordes no es la misma para cada variación. En el caso del tema B2, la tímbrica varía para adecuarse a elementos que dotan a la escena del matadero de cierto ambiente surrealista.

Ejemplo 4. Transcripción tema B2 –La caza–

El director juega continuamente con la tensión-distensión a través de la microestructura sonora, así, los momentos de distensión estarán contruidos en torno a la comida y a la siesta. Para éstos se vale de la utilización de música popular proveniente de una radio, –fundamentalmente *pop* y *canción ligera*–, a veces de forma acusmática y a veces no, con una función diegética que compromete a los temas E, F, G, H, I, J y K. Música popular –no toda reflejada en los títulos de crédito– de la época que ayuda a encuadrar los sucesos del texto audiovisual en un momento histórico específico, es decir, cumple una función de contextualización geográfica y temporal, sin aportar un contrapunto a la imagen sino reforzando su significado. A través de la letra de las canciones el director estará expresando su subjetividad con títulos como “Española, abanícame”:

Española, abanícame, española, abanícame
Así, así, así, el vaivén de tu abanico, y olé y olé
Me tiene mareadito, y olé y olé
Muriéndome de amor

Mientras, las secuencias de tensión estarán directamente relacionadas con la música de Luis de Pablo, es decir, con música incidental. En este sentido podríamos asociar el lenguaje tonal con la distensión y el lenguaje atonal con la tensión narrativa.

El silencio también es usado para representar el ensimismamiento de los personajes. En el caso de la secuencia del mediodía, se interrumpe súbitamente la música (tema F), para centrar la atención en los pensamientos de Jose. Este a su vez es interrumpido por el diálogo de Luis, que con su pregunta trae de nuevo a escena el sonido de la música. En este caso, el silencio que se superpone a la música representa la superposición de dos realidades: la interna del personaje y la externa del grupo.

Finalmente tenemos los temas E y B1, el primero sin una mayor importancia en lo que respecta a significación, pues se trata de una música diegética que suena en la gasolinera donde los personajes se detienen al principio para tomar un café. Una pieza instrumental ligera para saxofón y conjunto de cámara, construida con armonías jazzísticas que aportan a la escena una ambientación sencilla y relajada.

En cuanto al tema B1, éste será el *leitmotiv* identificador del peón y de la sobrina que cuidan y habitan en las tierras de Jose: Juan y Carmen. Dos campesinos humildes que pasan las penurias de la pobreza. El tema B1 en este sentido, se construye como reflejo de esa sencillez: pieza para piano en un lenguaje atonal que determina en la escena la humildad de la familia. Esta narrativa musical que engloba en una misma estructura y estética, acordes distintos, también es un elemento de tensión fundamental en la escena en la que Paco se está peinando. Es precisamente en este momento cuando B1 de todas sus exposiciones, alcanza su mayor clímax de tensión a través de los matices, con un crescendo de acordes disonantes cuyo ritmo constante por *image schemata* en una sucesión de negras, invoca patrón de contrafuerza, atracción y cerca-lejos para dotar al *musema* de un carácter de tensión a punto de estallar:



Ejemplo 5. Transcripción tema B1 –La caza–

Ejemplo 6. Transcripción tema B1 –La caza–

La lenta sucesión de los acordes complejizando su armonía y añadiendo cada vez más notas a la verticalidad del sonido, con un crescendo preciso, podría interpretarse mediante la *teoría de la metáfora* como un bloque secuencial que advierte al espectador de la acumulación de sentimientos próximos a la explosión fatídica en la narrativa del relato.

Finalmente, todos los elementos musicales forman un compendio en el tema C para conspirar a favor de una tensión máxima de la narrativa. Diálogos y disparos se entremezclan en un caos que es controlado por la música. Y el elemento determinante en el carácter de este tema es la percusión, las figuraciones rápidas y rítmicas subrayan las acciones de los personajes y expresan su estado interior de ansiedad, de acumulación de tensiones. Un bloque secuencial definitivo en la estética y narrativa del filme de cara a la percepción del espectador:

$\text{♩} = 120$

2 Toms
 Tambor militar
 Plato suspendido

Piano

Perc.
 Tamb. mil.
 Plat.

Pno.

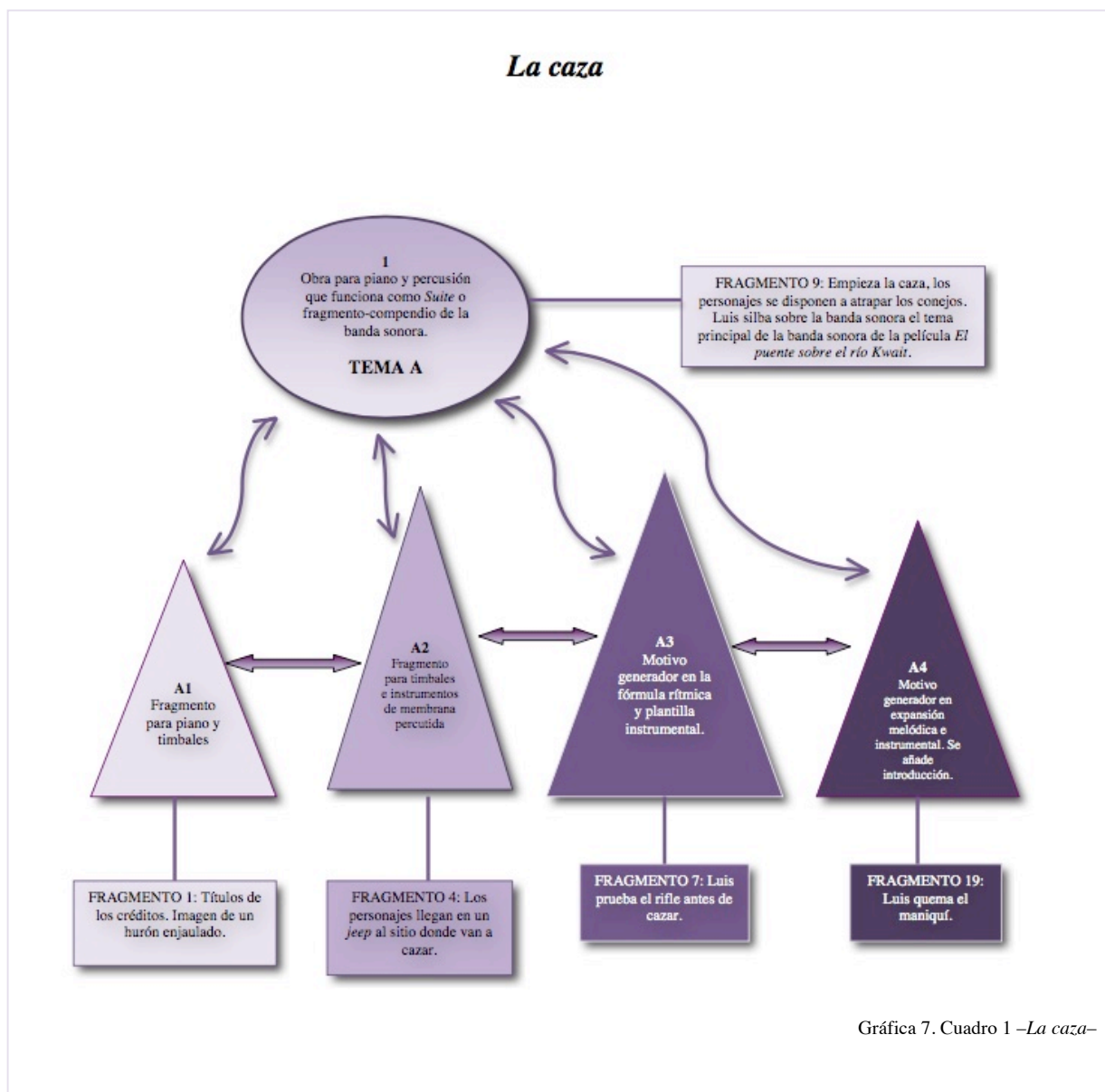
Perc.
 Tamb. mil.
 Plat.

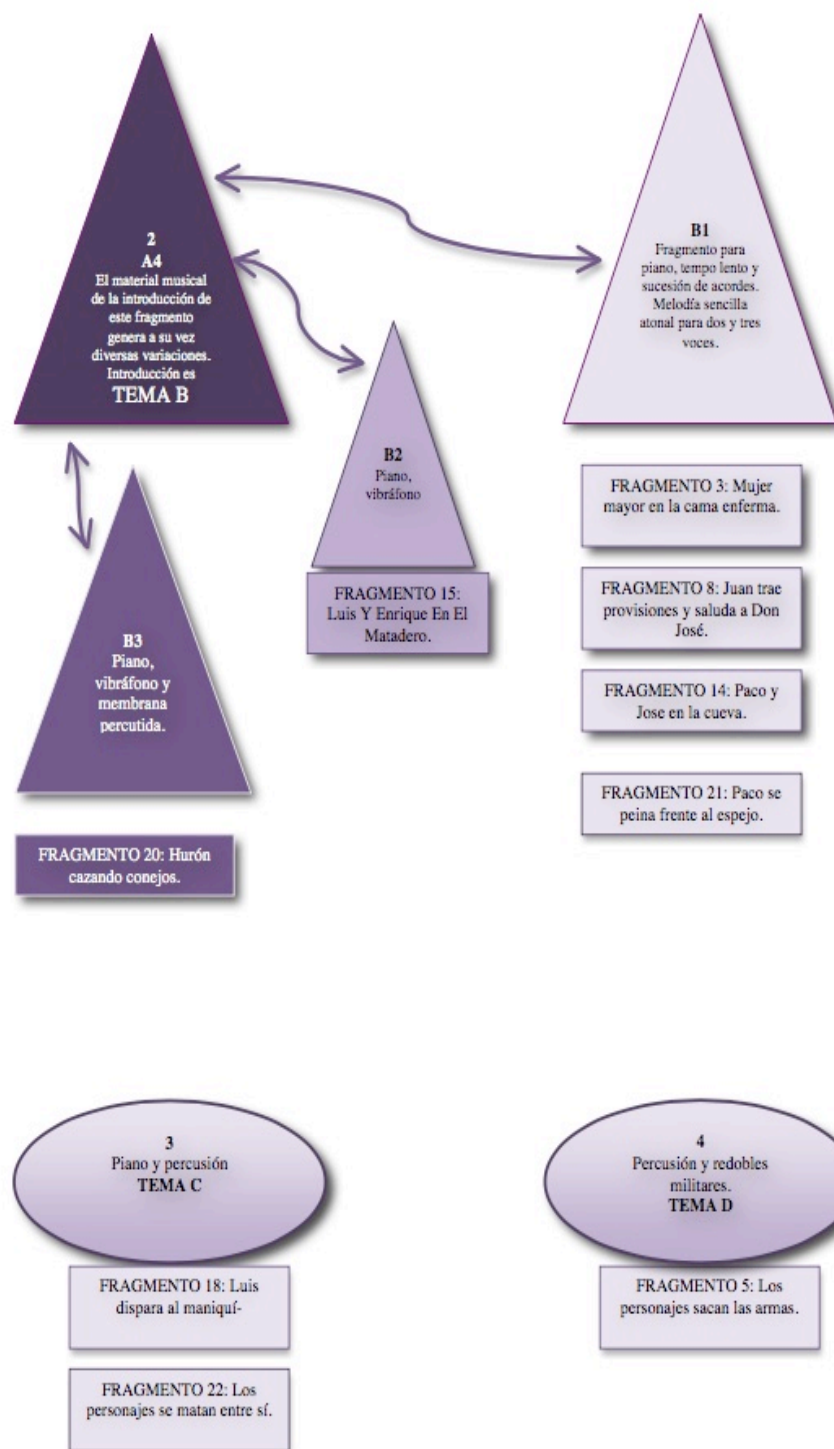
Pno.

Ejemplo 7. Transcripción tema C –La caza–

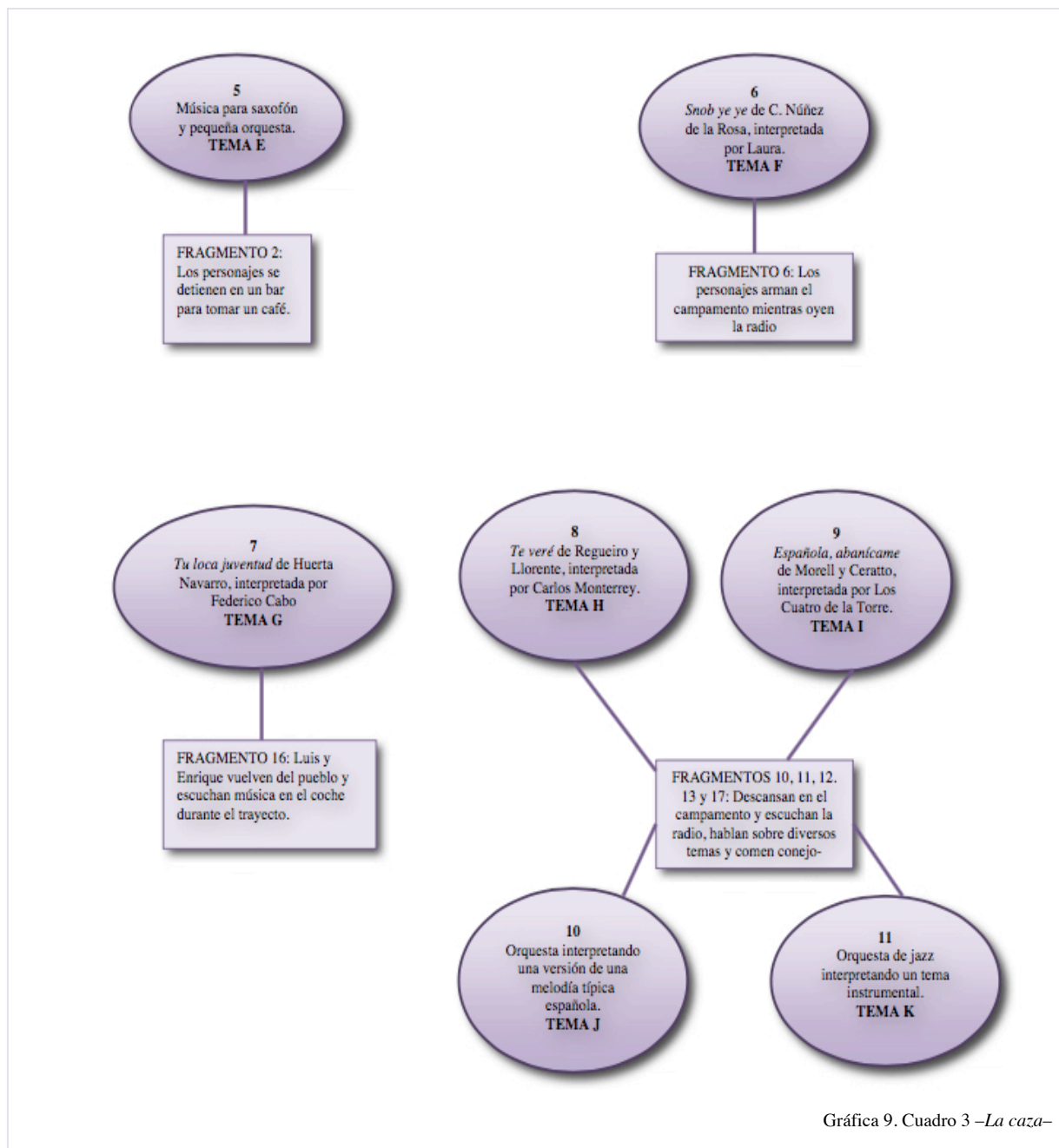
Los temas uno a uno hilvanan la textura fílmica construyendo las relaciones que reflejamos a continuación:

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas
Música incidental





Gráfica 8. Cuadro 2 –La caza–



El material motivico que aporta el compositor es desarrollado magistralmente e introducido en el texto audiovisual con coherencia bajo una estructura clara y creativa, de forma que acrecienta la tensión de la propia historia desempeñando su función de manera impecable. La plantilla instrumental no varía sustancialmente en el transcurso de la película –excepto por las escenas con música diegética o consciente para los personajes–, generando una propuesta homogénea y por lo tanto unificadora. La formación instrumental escogida por Luis de Pablo está compuesta básicamente de un

set de instrumentos de membrana percutida y un cordófono simple de cuerdas percutidas⁴⁰⁵ –piano–. Estos instrumentos están clasificados por R. Benenzon bajo su concepción analítico-proyectivo fundamentalmente dentro del grupo de instrumentos *maternales* y *hermafroditas*⁴⁰⁶. Lo cual, resulta llamativo puesto que si englobamos el carácter general de la banda sonora asociado a actividades militares y bélicas planteadas principalmente entre matices de *mf* y *ff*, podríamos decir bajo la perspectiva de Meyer⁴⁰⁷ que es predominantemente masculino, sin embargo, organológicamente se constituye de instrumentos mitológicamente asociados a lo maternal y hermafrodita, según los criterios musicoterapéuticos de Rolando Benenzon.

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Tambor, timbal, tumbadoras, bongos. etc. |
| HERMAFRODITAS | Piano, gong, etc. |

Tabla 17

La banda sonora funciona generando reacciones de diversos tipos:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|--|
| Sentimental | La música trabaja generando estados emocionales. |
| Asociativa | La banda sonora asocia la caza con estados de tensión. |
| Social | La música diegética es la encargada de generar espacios sociales en la trama de la película. |
| Emocional | La banda sonora estimula sentimientos internos, intensifica las emociones. |
| Tensión / relax | La música evoca tensión y relajación. |
| Motor | La música resalta el movimiento de los personajes durante la caza. |
| Actualización | La banda sonora expresa el sentimiento interno de los personajes. |
| Diversión | Los personajes más jóvenes se divierten con la música diegética. |
| Preparación | En numerosas secuencias prepara el estado de ánimo e informa al espectador del tono psicológico que vendrá a continuación. |

Tabla 18. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *La caza*

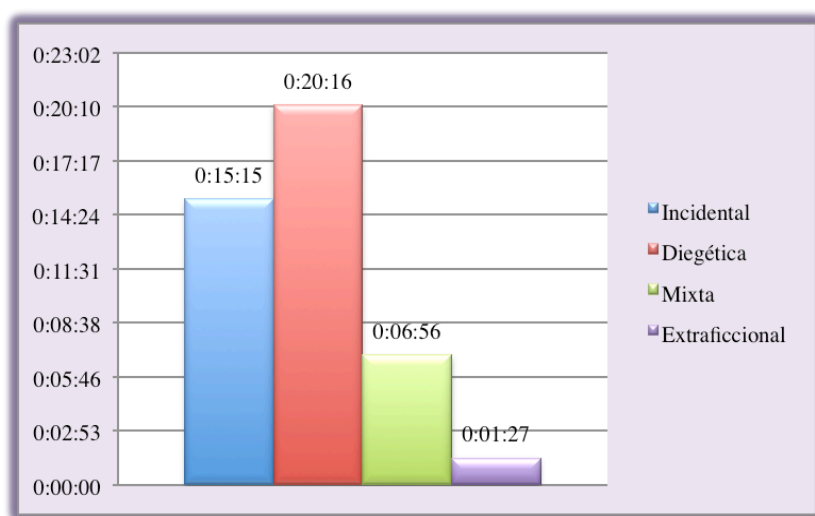
⁴⁰⁵ Según la clasificación de instrumentos musicales de Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs.

⁴⁰⁶ BENENZON, Rolando: *Op. cit.*, pp. 46-49.

⁴⁰⁷ Recordemos: “En la mayoría de las especies de mamíferos los machos son más grandes, físicamente más fuertes y más agresivos que las hembras, que tienden a ser más suaves y acogedoras. Así, no parece ser cuestión de capricho cultural que temas caracterizados por el esfuerzo físico o por intervalos disjuntos, fuerte dinámica y texturas en unísono sean calificados como masculinos; mientras que los caracterizados por movimientos conjuntos, dinámicas en piano y texturas homofónicas se describen como femeninos”. En MEYER, Leonard B.: “Universo de universales”, *Op. cit.*, p. 251.

Del análisis de predominancia temporal de las funciones músico-narrativas en la película, extraemos: Por un lado, el número de veces que la banda sonora interviene ejerciendo una función narrativa: 22; y por otro, cuántos minutos suma la intervención de cada una de estas funciones. De la información que nos ofrece la descomposición de la banda sonora en bloques musicales, gráficamente en *La caza* encontramos las siguientes relaciones:

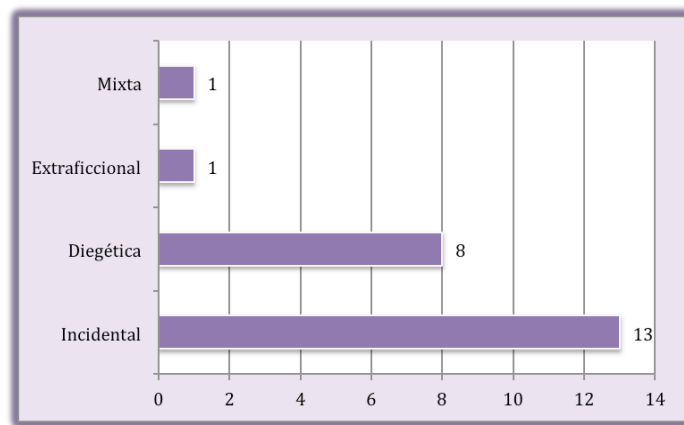
Funciones narrativas (tiempo) en La caza



Gráfica 10

Será la función diegética o de música consciente para los personajes, la que sumará más tiempo en pantalla con un total de 0:20:16, sin embargo, la música incidental tendrá un mayor número de intervenciones con un total de 13, resaltando la función psicológico-emocional de la banda sonora en la narrativa fílmica por encima de la función diegética y consciente de los personajes.

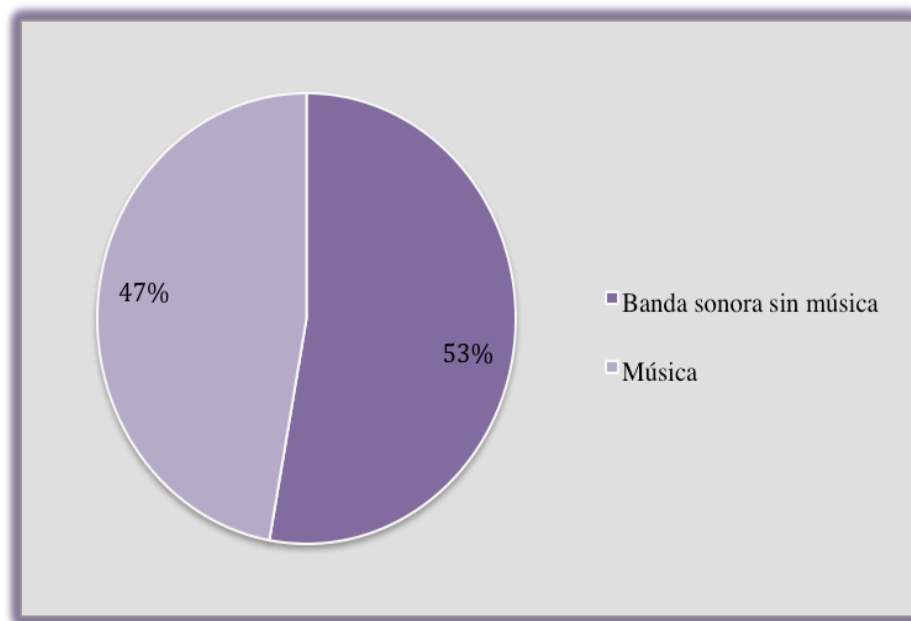
Número de intervenciones en La caza



Gráfica 11

Las intervenciones de tipo *mixto*, serán únicamente una, en la que la función diegética planeará sobre la partitura de Luis de Pablo en función incidental o extradiegética.

Relación entre música y tiempo total de La caza



Gráfica 12

La banda sonora musical supone un 47% (casi 44 minutos de música) del tiempo total de la película –asumiendo el metraje de 93 minutos que refleja la ficha técnica de la Filmoteca Nacional–, un porcentaje bastante grande en relación al uso que posteriormente el director le dio a la música en los siguientes cuatro proyectos en los

que participó Luis de Pablo, y en relación al planteamiento que se le estaba dando a la música en una gran mayoría de las películas europeas pertenecientes a las diversas corrientes del *nuevo cine* –*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Neorrealismo Italiano*–. Esto supuso para el compositor un copioso trabajo escribiendo más de 15 minutos de música para *La caza* con un planteamiento articulado magistralmente por la coherencia conceptual y la originalidad de la estructura del material sonoro en relación con la estructura narrativa, manteniendo la personalidad estética que le merecen el cartel de *Nuevo Cine* a la película de Saura, desde el punto de vista de cualquiera de los elementos que construyen el lenguaje fílmico de *La caza*: fotografía; estructura narrativa del guión; comunicación de los personajes con el espectador; tema de la historia; tratamiento narrativo del tema; diálogos; actuación y dirección de actores; el lenguaje de la cámara –planos generales, primeros planos, etc.–; planteamiento de la banda sonora que incluye ruidos, manejo del silencio, de la música y sus funciones; entre otros.

La actuación de la banda sonora se divide en dos grupos: tensión, asociada a la música de Luis de Pablo (temas A1, A2, A3, A4, B1, B2, B3, C y D) y distensión, asociada a la música popular que funciona dentro de la consciencia de los personajes, es decir, música diegética que se escucha en la radio: temas E, F, G, H, I, J y K. Así, la economía de recursos en cuanto a la banda sonora y su justa utilización, hacen de esta película uno de los momentos más productivos para Luis de Pablo dentro de la pantalla grande contribuyendo al *multi-universo* de elementos cinematográficos que hacen de *La caza* una de las películas más sobresalientes del cine español.

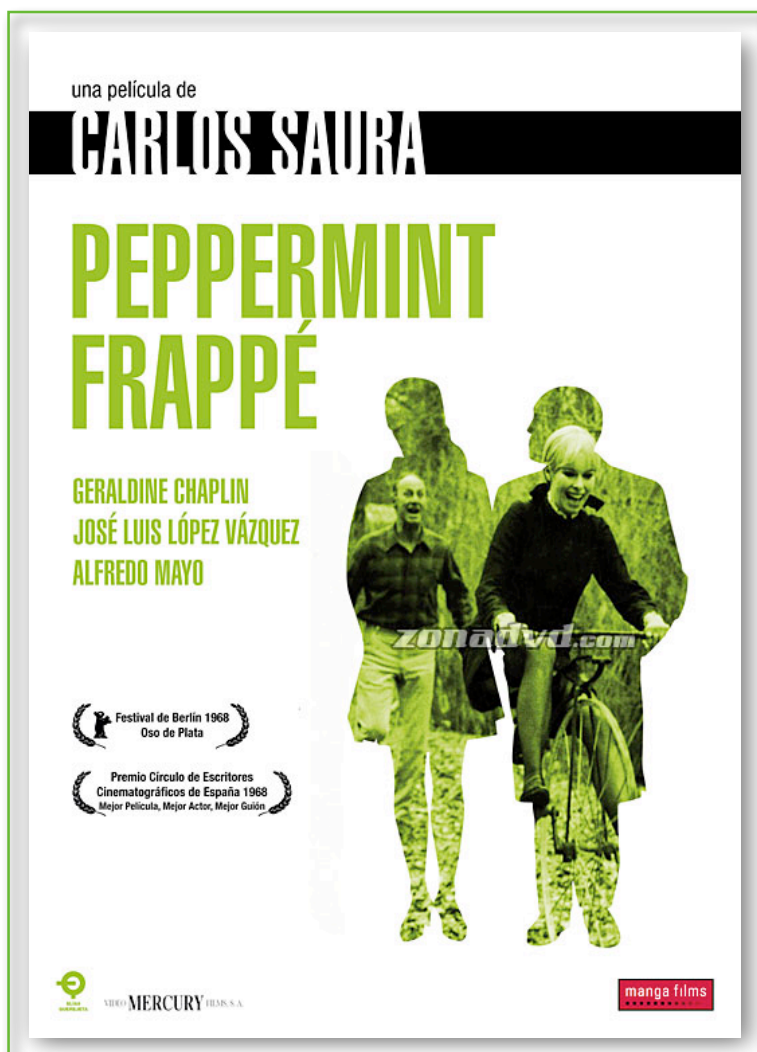


Imagen 11. Cartel de *Peppermint Frappé*

*En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.
Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío, meditando.*

Antonio Machado⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ *Peppermint Frappé*, 1967, director Carlos Saura (citado en el diálogo del filme).

1. Ficha técnica y artística

| <i>Peppermint Frappé</i> | |
|--------------------------|---|
| Director | Carlos Saura |
| Año | 1967 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 9-10-1967 |
| Productora | ELIAS QUEREJETA GARATE |
| Intérpretes | Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez, Alfredo Mayo, Emiliano Redondo, Ana María Custodio, Fernando Sánchez Polack, María José Niños: Charfole, Francisco Venegas, Pedro Luis Lozano, Víctor Manuel Moreno |
| Espectadores | 669.063 |
| Recaudación | 111.491,56 € |
| Distribuidora | ELIAS QUEREJETA P.C. S.L. / BOCACCIO DISTRIBUCIONES S.A. |
| Argumento | Carlos Saura |
| Guión | Carlos Saura, Rafael Azcona, Angelino Fons |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Luis de Pablo |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor. |
| Duración original | 92 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |
| Productor | Elías Querejeta |
| Premios | 1968: Festival de Berlín: Oso de Plata - Mejor director |

Tabla 19.

2. Sinopsis

Es la historia de Julián, un cardiólogo que ejerce su profesión en la ciudad de Cuenca y cuya consulta comparte con su enfermera Ana, una mujer sencilla y tímida que está secretamente enamorada de él.



Imagen 12. Elena oyendo una leyenda

Pablo, un amigo de infancia de Julián, va a visitarle y le presenta a su esposa, Elena. Una extranjera sofisticada y práctica que guarda cierto parecido con Ana. Julián inmediatamente se siente atraído por Elena, pues cree haberla visto anteriormente tocando el tambor en una Semana Santa en Calanda. De modo que decide ser sincero con ella y le declara sus sentimientos. Elena se burla de estos y se lo cuenta a Pablo, quien también asume con humor una actitud que le parece infantil por parte de Julián. Este se contenta con transformar a su sumisa enfermera en una copia de Elena. Una vez finalizado el proceso de transformación de Ana, decide eliminar al original y a su pareja. De modo que invita a Pablo y a Elena a una casa a las afueras de la ciudad y les ofrece una bebida llamada *peppermint frappé*, a la que añade un fuerte somnífero. Una vez dormidos los mete en el coche y los lleva hasta un precipicio en la carretera por donde los lanza. Al volver a casa se encuentra con su enfermera vestida de blanco, transformada en la mujer de Calanda y tocando el tambor.

3. El universo del filme

Muchas de las historias de Carlos Saura se basan en la realidad, es el caso de esta película. Al respecto el director declara: “La idea de *Peppermint Frappé* surgió en Calanda [...] a partir de una imagen fascinante que vi allí que era una chica tocando el tambor con un entusiasmo increíble, sangrándole las manos”⁴⁰⁹.

Dada la complejidad de *Peppermint Frappé* y la evolución que supone con respecto a filmes anteriores de una narrativa más lineal, la lectura se remitirá a diversos

⁴⁰⁹ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, p., 157.

planos que se confunden entre sí y que forman un aparato único. Un planteamiento totalmente distinto al que suponía *La caza*, donde la narrativa es más clara y directa. En el caso de *Peppermint Frappé*, es la obra sauraina que por primera vez rompe en distintos puntos de una cronología continua, lo cual permite una apertura de los significados e inicia una nueva etapa dentro del lenguaje de la narrativa audiovisual en la trayectoria del director. Algunas “facciones reprocharon al realizador aragonés su abandono del compromiso político para ocuparse de los escapistas problemas de la burguesía”⁴¹⁰. Lo cierto es que el proyecto de filmar *Peppermint Frappé*, se remonta años atrás, cuando surgió la intención de adaptar la novela *Abel Sánchez* de Miguel de Unamuno. Carlos Saura respondía a las críticas que surgieron debido a la complejidad del filme:

No veo por qué el cine no puede ser tan complicado y ambicioso como cualquier otro medio de expresión artística, e incluso que una película requiera varios visionados, igual que hay libros que se leen más de una vez. Y tampoco creo que haya una forma canónica de hacer cine, a la manera de Hollywood, es decir: una estructura narrativa redonda en la que se trata de resolver las situaciones con diálogos ingeniosos y atractivos⁴¹¹.



Imagen 13. Ana

onírico en blanco y negro.

Es una película conformada por un universo ambiguo que dará mayores posibilidades narrativas, con una estética cercana al *pop-art*, infiltrada a través del personaje de Elena y de la moda y diseño que Julián recorta de las revistas y admira con devoción. En ella, diferencia sueño de realidad, con el recurso de generar un plano

En el momento de su estreno no fue aceptada con el mismo entusiasmo de *La caza* (cuyo aspecto político fue fundamental para el público de la época) y se le consideró un filme más comercial. Achacado quizás, a la introducción de dos actores como José Luis López Vázquez y Geraldine Chaplin, y al constante clima de erotismo que la obra propone.

⁴¹⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Op. cit.*, p. 51.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 54.

Carlos Saura consigue construir un ambiente donde predomina lo imaginativo, creando confusión entre lo real y lo aparente, eliminando el punto de encuentro donde termina una y comienza la otra. Esta idea es fundamental en la elaboración de la película, en su concepción inicial. De este modo, ambos planos, realidad y sueño, se superponen sin que uno signifique la exclusión del otro. Así se prolongan y confunden hasta lograr construir lo que Enrique Brasó califica como un laberinto de espejos: Ana y Elena, Julián y Pablo. Entonces el sueño más que modificar la realidad supone una variación del punto de vista, de la interpretación de la misma. Lo visible y lo invisible, uno anuncia al otro, lo insinúa para que el espectador resuelva su significado último. En palabras de Enrique Brasó: “Aunque en una visión romántica lo imaginario haga el papel de compensación ante la gris realidad, insoportable en su propia nimiedad, no es menos cierto que la misma realidad compensa lo luminoso de la imaginación”⁴¹². Ante esta ambigüedad que plantea Carlos Saura en el filme, esta contradicción continua, esa tensión mantenida que también establece en *La caza*, solamente queda una salida posible: un final fatalista, mortal. Una característica que se repetirá en las siguientes obras del director, convirtiendo la muerte en el producto de una acumulación de situaciones irreversibles en las que los personajes se debaten en el transcurso del tiempo hasta que llega la máxima descarga por acumulación de tensiones y finalmente se despeja la gran incógnita. El director lo explica:

[...] yo creo que mis personajes se debaten para no morir [...] mis películas son siempre de alguna forma, una situación límite; o sea, los personajes se debaten en la vida, pero su última solución es siempre la muerte. A mi personalmente la muerte me parece un accidente, no me planteo un sentido metafísico, ni religioso⁴¹³.

Julián es un sujeto con un cuadro psicológico que reside en la frustración de una personalidad soñadora. Elena es idealizada y sublimada en su mente, en palabras del director: “Toda una generación hemos tenido una especie de idealización de la mujer; la mujer como algo maravilloso, etéreo y prácticamente inaccesible [...]. Entonces lo que yo he hecho es trasladar este sentimiento al personaje de Julián”⁴¹⁴. Así se establece un proceso en el que el personaje busca fundir la apariencia en la realidad: Ana en Elena. Para ello se ve obligado a eliminar el modelo original (Elena) y de esa forma otorgarle

⁴¹² BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, p. 148.

⁴¹³ *Ibidem* p. 166.

⁴¹⁴ *Ibidem* p. 158.

conciencia a la copia (Ana). Según Carlos Saura, “[...] en el fondo, la película es la destrucción de una mujer para crear otra mujer”⁴¹⁵. Esto es, autentificar lo imaginado sobre la realidad, transportándola al universo de lo aparente, una transformación que es encarnada por Ana en el plano final, cuando se viste como Elena de blanco tocando el anhelado tambor de Calanda. Dice Carlos Saura al respecto: “Yo pienso que la mujer que vio en Calanda no tiene nada que ver con Elena [...], que para Julián es la mujer-



Imagen 14. Julián y Elena paseando

objeto [...] pero ella intenta destruir esa imagen. Sin embargo Ana [...] ella no es una mujer-objeto. En todo caso, se convierte en una mujer-objeto porque sabe que es la única forma de conquistar a Julián”⁴¹⁶. Entonces se disuelve completamente realidad y ensoñación una sola cosa, en algo tangible. Esto supone para Julián la

culminación de un proceso donde la continua provocación de sus amigos (Pablo y Elena) es zanjada, ya no desestabilizarán su entorno armónico y controlado.

El elemento caótico es eliminado y restablecido en él mismo. Lo que deseaba ha sido trasladado a su persona, o a la de Ana en cuestión, y ha eliminado lo que percibía como una frustración porque Pablo en cierta forma es como un espejo para Julián. El director lo explica: “[...] me interesaba mucho el enfrentamiento de estos dos personajes tan distintos como son Julián, el médico que ha preferido seguir viviendo en la capital de provincia, con sus recuerdos [...], y ese otro amigo suyo de la infancia que es una especie de triunfador, con un concepto mucho más práctico de la vida”⁴¹⁷.

Este proceso psicológico del médico es realizado entre la superposición de planos distintos enlazados. En definitiva, el reconocimiento de Julián, es el reconocimiento de lo imaginativo, que desde el principio confunde al espectador cuando se juxtaponen los paralelos: La mujer de Calanda debía tener una herida en la mano

⁴¹⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁶ BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, p. 162.

⁴¹⁷ *Ibidem* p. 158.

después de tocar durante tantas horas el tambor y Elena la tenía. Cuando Julián le pregunta el origen de esa herida, ella vacila al responder. Luego Julián propiciará un ejercicio en el que Ana se lastimará el pulgar aparentemente. De esa forma, empieza el juego de ambigüedades: Elena pudo o no estar en Calanda, Ana puede o no ser consciente de la copia en la que se está convirtiendo, Pablo puede o no saber que Julián ha besado a su mujer. Entonces se establece una duda interpretativa entre los opuestos, siempre las dos posibilidades, las dos caras de la misma moneda, es decir, generar una negación y afirmación simultánea. Ambos planos se relacionan entre sí y buscan mediante la complementación, por paradójico que parezca, encontrar su significado último. En otras palabras “el realismo se ha ampliado e incluye las formas de lo onírico”⁴¹⁸.

A partir de entonces, ese acercamiento indirecto a la realidad crea una serie de tensiones que otorgan a los sucesos un significado oculto que no es el inmediato. El mismo personaje de Julián se define por todo aquello que no expresa, que reprime, y en última instancia, por lo que teme de la realidad, por ello crea un mundo imaginario que mezcla con el entorno en el que vive. Ana pertenece a una de sus creaciones cuya referencia será Elena, esa mujer que ha idealizado.



Imagen 15. Ana convertida en Elena

Tanto en *Peppermint Frappé* como en películas posteriores, Carlos Saura trabajará en sus personajes aspectos como: el fetichismo y erotismo, la personalidad maniaca y la inmadurez relacionada con mantener patológicamente una infancia perdida. En el caso de Julián, desarrollará el erotismo a través de objetos para maquillarse: lápiz de labios, pestañas postizas, perfumes, cremas, etc., a los que ha dado un significado más allá del inmediato, es el primer paso de la búsqueda del erotismo desde la imaginación.

⁴¹⁸ *Ibidem* p. 151.

El filme finaliza con una dedicatoria “A Buñuel”, dada la amistad que les unía y la gran admiración que sentían mutuamente ambos directores. *Peppermint Frappé* es un homenaje al veterano del cine español, además de por la dedicatoria final, por ese amplio manejo que realiza Carlos Saura de la simbología, dentro de una realidad compleja formada por la yuxtaposición de planos: “Comparto una gran parte de la forma de ver el mundo de Buñuel, su forma ambigua de ver el mundo con una serie de características más o menos sólidas dentro de la falta de solidez de todas las cosas y un cierto concepto moral de la existencia”⁴¹⁹.

La película está rodada prácticamente con una toma única o con el mínimo de tomas por escena, es decir, que al rodar el director ya previó lo que iba a montar. Cabe destacar que cuando la película fue presentada en el Festival de Cannes, coincidió con las revueltas del mayo del 68 francés de modo que Carlos Saura y los miembros del equipo solicitaron a la organización que cancelaran la proyección de la película, pero el jurado se rehusó. Entonces los miembros del público, y el equipo técnico de *Peppermint Frappé*, Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Elías Querejeta y personalidades como Francois Truffaut o Roman Polanski, se subieron al escenario y se agarraron a las cortinas para impedir que se corrieran, hasta que consiguieron cancelar la proyección del filme.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

El lenguaje, las relaciones y los presupuestos musicales generales en el marco audiovisual de *Peppermint Frappé*, son diferentes a los que había utilizado Luis de Pablo en *La caza*. Un reflejo fiel del proceso que el propio director sufría en ese momento al iniciar una búsqueda de otras estructuras y códigos en cuanto a la cinematografía. Así, el compositor pasó a elaborar una banda sonora con materiales musicales que más adelante el propio Saura reciclaría para otras películas.

⁴¹⁹ *Ibidem* p. 163.



Imagen 16. Elena y Julián conversando

La intervención de la música en la totalidad del filme es mínima. El uso frecuente de primeros planos ausentes de ruidos y una historia que avanza con ritmo lento, revelan un cine de tipo intimista, donde el silencio es fundamental, un elemento más de la banda sonora.

Los motivos musicales servirán para estratificar distintos momentos de la trama, para ejercer de elemento

identificador en relación con los personajes.

La película básicamente compone su banda sonora de diez temas musicales, ocho de ellos de Luis de Pablo, introducidos como música diegética en la mayor parte de las secuencias. En el tema A, *El Misterio de Elche*⁴²⁰, la estructura está basada en un procedimiento de tipo responsorial. La melodía, constituida por pregunta y respuesta, desarrolla una línea de carácter modal, un canto donde el texto no tiene mayor relevancia, pero que sugiere una representación religiosa.

⁴²⁰ Esta obra transcrita por Óscar Esplá se representa en la basílica de Santa María de Elche, templo barroco que abre sus puertas durante esos dos días a todo el pueblo para participar y vivir la Dormición de la Virgen María y su Asunción a los cielos. Escrito en versos sencillos de lengua valenciana antigua, ha sufrido algunas modificaciones, convirtiéndose en un espectáculo operístico popular en el que se mezclan cantos gregorianos y polifónicos con sonidos arabizantes. Interpretado sólo por varones, práctica habitual en el teatro medieval, participan un total de 44 adultos y 14 niños que pertenecen siempre a las mismas familias, ya que la tradición exige que los papeles sean representados todos los años por las mismas personas y que se transmitan de padres a hijos. Los niños, por ejemplo, representan papeles femeninos hasta que les cambia el tono de voz y comienzan a interpretar papeles masculinos.

LEON DE FERNANDEZ

$\text{♩} = 90$

Tenor

Barítono

Bajo

6

T.

Bar.

Bajo

11

T.

Bar.

Bajo

16

T.

Bar.

Bajo

Ejemplo 8. Transcripción del juego de voces de la obra *El Misterio de Elche* (tema A) –Peppermint Frappé–

En este sentido, será aplicada con una función diferente en *Ana y los lobos*, donde este mismo tema estará asociado a uno de los personajes como *leitmotiv* del mismo. Mientras en *Peppermint Frappé*, la expresividad y sencillez del motivo melódico, determinado por la elección de un reducido grupo de voces masculinas que lleva a cabo su interpretación en torno a una línea melódica sinuosa, relacionará uno de los argumentos tratados en la película, con el personaje que lo lleva a cabo. En otras palabras: la introducción de este motivo en dos secuencias iniciales de la película sugiere una de las temáticas de la obra: el fetichismo, que en cierta manera es una forma de admiración y adoración de los bienes materiales que Saura interpreta como un ejercicio contemplativo. De ahí, que el motivo tenga connotaciones religiosas y acompañe los títulos del principio, cuyas imágenes son una serie de objetos de maquillaje y partes del rostro de una mujer. Una vez efectuada esta insinuación, la primera secuencia mostrará al personaje de Julián escuchando este tema en particular. En este caso, la música funciona de forma diegética y como bloque genérico o extraficcional que se limita a dar un significado que se intuye claramente en secuencias posteriores.

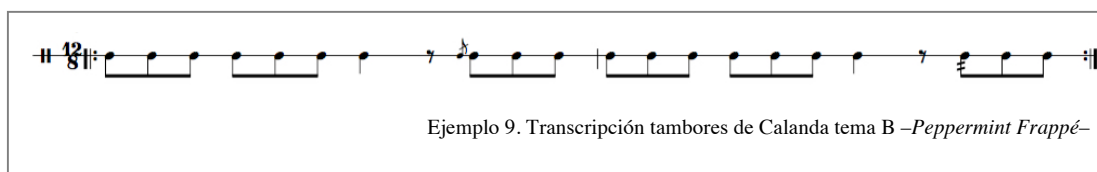
Fundamentalmente, la banda sonora se articula interviniendo en 27 fragmentos, donde incluso son elementos musicales los que definen simbólicamente a los personajes de forma diegética, como podría ser el redoble de los tambores de Calanda o tema B, que está asociado a las obsesiones de Julián mientras el tema F, al carácter extrovertido y en cierto modo superficial, del personaje de Elena. En términos generales la disposición de los fragmentos con música es:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|------------------------|--|
| 1 | 0:00:00 | 0:02:21 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:04:16 | 0:01:04 | Diegética | Julián escucha un <i>LP</i> mientras se afeita. |
| 3 | 0:08:11 | 0:00:35 | Incidental | Elena baja las escaleras. |
| 4 | 0:10:30 | 0:01:27 | Diegética | Julián en su consulta con un paciente. |
| 5 | 0:13:55 | 0:03:42 | Incidental | Elena y Julián dan un paseo en coche. |
| 6 | 0:22:08 | 0:00:55 | Diegética | Sonido de la consulta de Julián. Éste observa a Ana vestirse para marcharse. |
| 7 | 0:23:03 | 0:06:32 | Diegética (acusmática) | Julián y Ana toman una copa de <i>Peppermint Frappé</i> mientras él le aconseja sobre su imagen. |
| 8 | 0:29:37 | 0:00:40 | Diegética | Julián silba mientras le prepara un baño a Ana y ella rema. |
| 9 | 0:33:41 | 0:02:30 | Incidental | Julián, Elena y Pablo llegan a la casa de su infancia. |
| 10 | 0:38:54 | 0:00:10 | Diegética | Pablo silba mientras carga una carretilla. |
| 11 | 0:42:04 | 0:03:01 | Diegética | Elena baila al aire libre. |
| 12 | 0:47:54 | 0:00:30 | Diegética | Elena canta una nana a la muñeca. |
| 13 | 0:49:26 | 0:00:18 | Diegética | Caja de música activada por Julián. |
| 14 | 0:54:22 | 0:00:51 | Incidental | Elena baja nuevamente las escaleras de caracol a media noche. |
| 15 | 0:56:08 | 0:02:07 | Incidental | Julián rebelando fotos. Enlace entre dos escenas. |
| 16 | 0:58:36 | 0:00:38 | Diegética | Ana espera a Julián en la cama con la misma música que bailaba Elena. |
| 17 | 1:03:20 | 0:01:27 | Diegética (acusmático) | Ana descubre las fotos de Elena mientras Julián prepara un <i>peppermint frappé</i> . |
| 18 | 1:08:05 | 0:00:16 | Diegética | Elena tararea en la galería de arte. |
| 19 | 1:10:26 | 0:00:14 | Diegética | Elena canta y baila en el puente. |
| 20 | 1:10:40 | 0:00:28 | Diegética | Elena se burla de Julián con el tambor. |
| 21 | 1:11:47 | 0:00:15 | Incidental | Julián prepara <i>peppermint frappé</i> . De fondo, una caja de música. |
| 22 | 1:12:15 | 0:05:23 | Diegética e incidental | Julián prepara la cena para sus invitados. |
| 23 | 1:17:41 | 0:00:08 | Incidental | Julián cambia de música. |
| 24 | 1:17:54 | 0:03:27 | Diegética | Julián pone el tocadiscos con el tema que Elena había bailado en días anteriores. |
| 25 | 1:21:51 | 0:00:55 | Incidental | Elena roba una bicicleta y juega hasta su mortal final con Pablo. |
| 26 | 1:25:05 | 0:01:35 | Incidental | Julián lleva los cuerpos dormidos en el coche. |
| 27 | 1:27:37 | 0:02:04 | Diegética e incidental | Julián se encuentra a Ana tocando el tambor. Se juntan los sonidos del tambor de Ana con los tambores del recuerdo de Calanda. |

Tabla 20.

En el caso de los temas B, F y G, la determinación del significado de la macro estructura, será llevado a cabo fundamentalmente por la música. Así, mientras el tema F se convierte prácticamente en el *leitmotiv* identificador del personaje de Elena, el tema B simboliza la obsesión de Julián. Al respecto, Clara Mateo Sabadell señala: “[...] el tema “Peppermint frappé” de *Los Canarios* acentúa su faceta de mujer moderna y dinámica. Por otro lado, los tambores de Calanda la conectan con las fantasías y deseos de Julián”⁴²¹. Una obsesión que será representada a nivel visual por una mujer vestida de blanco tocando un tambor. Esta imagen, producto de las ensoñaciones de Julián, trascenderá cuando le confiesa a Elena lo que siente por ella y le narra la imagen que cree haber visto en la Semana Santa de Calanda. Ésta será usada por Elena para burlarse constantemente de él, y más tarde será usada por Ana como triunfo patológico de los sueños obsesivos sobre la realidad.



La eficacia de este motivo rítmico que alimenta cuatro escenas, constituido por la sucesión constante de corcheas que reposan sobre una negra, silencio y continúan con un adorno de semicorchea, se repite para subrayar una de las fotografías más bellas de la película: la imagen que cierra el filme y define por completo un ambiente que al principio solamente se intuye y finalmente se reafirma, un elemento que pertenece a un plano únicamente simbólico y onírico.

En cuanto al tema G, se trata de la partitura más cercana del filme a la estética y lenguaje del compositor. Ésta surge, en cierto sentido, del interior de la psicología y de la fisiología del propio personaje de Julián, al punto de considerarla como uno de los elementos más reveladores del carácter siniestro y la patología insistente del protagonista: un bloque compuesto por un motivo atonal que avanza por semitonos, compuesto por cinco notas que ascienden y descienden para volver a la nota de partida sobre una progresión de acordes disminuidos. La repetición continua del ciclo dota al

⁴²¹ MATEO SABADELL, Clara: "Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé*". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 409-415.

metafilme de un carácter obsesivo. Sánchez Vidal señala la operación que aplica en este sentido Luis de Pablo y su semejanza con algún pasaje de la banda sonora del filme siete años más joven, *Psicosis*⁴²²: “[...] se piensa al ver la secuencia en la que Julián hace arrodillarse a Elena en un reclinatorio (paralela a la ensoñación de Archibaldo en su premonición de la noche de bodas), ante la bailarina con su caja de música (aquí en una botella que usa Julián para sus ritos, incluido el del asesinato) y al escuchar el órgano de tonos lúgubres y siniestroides con que Luis de Pablo se aproxima, voluntariamente o no, al de la banda sonora de *Ensayo de un crimen*. La crítica francesa ha hablado, por su parte, de influencias de *Vértigo*, que Méndez-Leite (en su crítica citada) hace extensivas a otros filmes de Hitchcock, como *Recuerda* y *Psicosis*”⁴²³.

Con respecto a las tesituras utilizadas por el órgano, Luis de Pablo se vale de la exaltación de los agudos para crear desenfoques en cuanto a la percepción del espectador que escucha música atemática. Así, la serie se desarrolla como una matriz generadora, basada en un material simple, lleno de relaciones, repeticiones y posteriormente de encadenamientos. En definitiva, encontramos una gran complejidad distribuida entre cinco micro elementos del todo autónomos que conforman un todo de clara significación como plano de figuración. Entonces podríamos decir que debido al carácter generador de tensión, el tema D está asociado al tema G. Aunque el primero prácticamente funciona como una partícula de la microestructura en forma diegética, que gana independencia a través de la imagen. Una nota mantenida que simula el sonido de las máquinas de la consulta, constituye un valor simple y que musicalmente no avanza ni se resuelve, de tal modo que al constituirse de un único elemento cuya mayor cualidad está en la tímbrica del sonido y en el tipo de figuración, en este caso, de duración larga, supone por la gravedad del sonido sin resolución, una tensión inconsciente para el espectador.

Cabe destacar el efecto que produce el tema H y la intersección entre los temas H, I, la transformación a nivel de significado que implica dicha intersección. En primer término tenemos el motivo de la caja de música utilizado de telón de fondo mientras Ana duerme. Un motivo sencillo con lenguaje tonal, casi se trata de una melodía infantil

⁴²² Sánchez Vidal se refiere al clásico del cine, cuyo nombre original en inglés es *Psycho*, director Alfred Hitchcock. 1960, partitura de Bernard Herrmann.

⁴²³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Op. cit.*, p. 52.

debido a la tímbrica metálica propia de las cajas de música. En esta secuencia, la cámara enfoca el rostro tranquilo de Ana mientras duerme. Una imagen infantil que en segundo término, cuando se superpone al tema I para cuerdas frotadas y voces mixtas, que en la última secuencia funciona como música diegética puesta en el tocadiscos por Julián mientras espera a sus invitados. Al llegar éstos a su destino, la música pasa a un plano incidental, cumpliendo una función mixta pues aumenta de volumen por encima del propio texto del personaje de Pablo. En este sentido, la música traduce a nivel de significación, una clara evidencia de la locura e inmadurez de Julián que no escucha las palabras de su amigo; y previene al espectador, funcionando como premonición de lo que va a acontecer. Es un elemento irónico de tal modo que el significado real es opuesto al literal: de melodía infantil y en cierto modo inocente, a la perversión y augurio de un final fatalista.

Se podrían agrupar los temas C y E. El primero funciona como música incidental y plano auditivo; y el segundo como música diegética. Ambos proyectan en el espectador una sensación de serenidad y están introducidos en las secuencias: Elena-Julián y Ana-Julián respectivamente. El tema C para arpa y cuarteto de cuerdas está constituido por un fraseo expresivo y sencillo sobre acordes tonales ejecutados por el grupo de cuerdas, mientras el arpa realiza un dibujo melódico en una tesitura media con valores rítmicos sencillos. Este tema que funciona como plano auditivo, es un símbolo discreto que acompaña dos secuencias narrativas donde Julián y Elena pasean juntos. Es prácticamente un *hilo musical* de fondo que no contiene presupuestos armónicos complicados ni tímbricas llamativas. Su constitución interna no pretende dotar de mayor significado a la escena, simplemente acompañarla y sellar un silencio que por otra parte sería incómodo.

Ejemplo 10. Transcripción tema C –Peppermint Frappé–



Imagen 17. Pablo

El arpa es la encargada del elemento melódico de este tema, transmite una simbología concreta asociada a la *divinidad* y por extensión al *amor*. “Por su antigüedad, el arpa ha sido un instrumento emblemático, asociado por distintas civilizaciones a orígenes ultraterrenos [...], identificación del instrumento con la escalera mística pues ‘tiende un puente entre lo terrestres y lo

celestial”⁴²⁴. Así, la elección del formato instrumental que el compositor ha hecho para esta secuencia en concreto, aporta en la tímbrica del arpa, acompañada por el cuarteto de cuerdas, un tono empalagoso y *romántico* que en cierto modo, satiriza el sentimiento que Julián expresa por Elena.

El tema E y el tema K en cambio, son casi una incrustación del Clasicismo y el Barroco, un reflejo del deseo del protagonista por parecer un hombre culto, de la gran ciudad. Julián enciende su tocadiscos y pone estas obras cada vez que Ana le visita, una forma de impresionar a su joven e inocente enfermera. El tema E para cuarteto de cuerdas, quizás uno de los fragmentos musicales más extensos del filme, pertenece a la diégesis de la historia, cuya estructura melódica es expresiva y de carácter extrovertido, determinado por la abundancia de florituras colocadas en posiciones estratégicas de un desarrollo en torno a una tonalidad mayor.

⁴²⁴ ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009, p. 39.

$\text{♩} = 90$

Violín 1 *mf*

Violín 2 *mp*

Viola *mp*

Violonchelo

5

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Ejemplo 11. Transcripción del tema E –*Peppermint Frappé*–

Ejemplo 12. Transcripción del tema E –*Peppermint Frappé*–

También funciona como plano auditivo, acompaña el diálogo en el que Julián le habla a su enfermera de la importancia de tener un aspecto acorde a la moda y le da varios consejos para “mejorar” su aspecto. Así, dota a la secuencia de un ambiente relajado, sin poseer mayor impacto evidente en cuanto a manipulación, en las sensaciones del espectador; se trata de música que pasa desapercibida. Entonces tenemos unas relaciones dramáticas entre los personajes (Ana, Elena y Julián) que están representadas por módulos melódicos sencillos con presupuestos armónicos tonales que amueblan el texto audiovisual sin mayor relevancia aparente puesto que funcionan desde la función diegética.

El tema K se plantea con un lenguaje de estética barroca que sirve de telón sonoro cuando Ana descubre las fotos que Julián esconde de Elena. El segmento musical sigue su curso acompañando el rostro observador de la enfermera. Ella no se inmuta, al parecer está dispuesta a aceptar las reglas del juego. La música no ejerce una función de expresión del interior desconcertado del personaje femenino, quizás insinuando que tal desconcierto no existe. La música aunque en un nivel consciente para Julián y para Ana, se mantiene intacta, continúa su discurso sin alteraciones construyendo una estética contradictoria: ¿A Ana le desajusta o no descubrir esas fotos? La partitura dibuja su discurso como expresión del Julián, y en esa tesitura psicológica se mantiene. El personaje masculino sobre el femenino que se adapta a las necesidades del otro.

Ejemplo 13. Transcripción tema K –*Pppermint Frappé*–

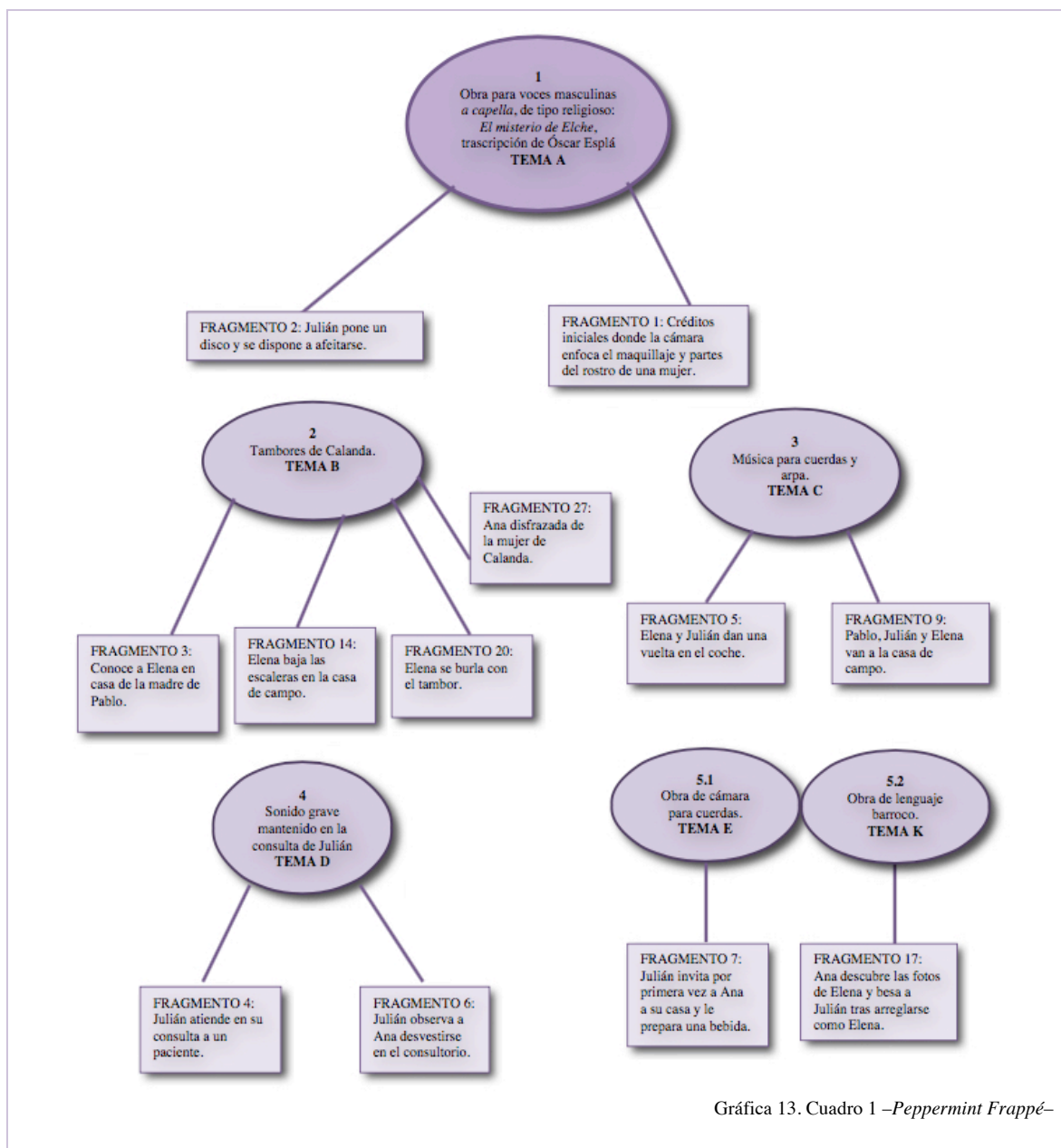
Sobre la creación de estos fragmentos, Luis de Pablo comenta en una entrevista:

José Luis Vásquez, el protagonista, es un dentista que constantemente está escuchando música clásica. Yo le dije a Saura que lo mejor sería poner discos de música clásica, pero él me contestó que lo que quería era tomarle el pelo al público; es decir, hacer una música que sonara a Bach o a Beethoven, pero que no fuese reconocible. Que el espectador se preguntara qué estaba sonando y que no lo supiera porque, en realidad, se trataba de una composición nueva. Y así acabé haciendo la ‘Quinta Estación’ de Vivaldi, y cosas de ese estilo⁴²⁵.

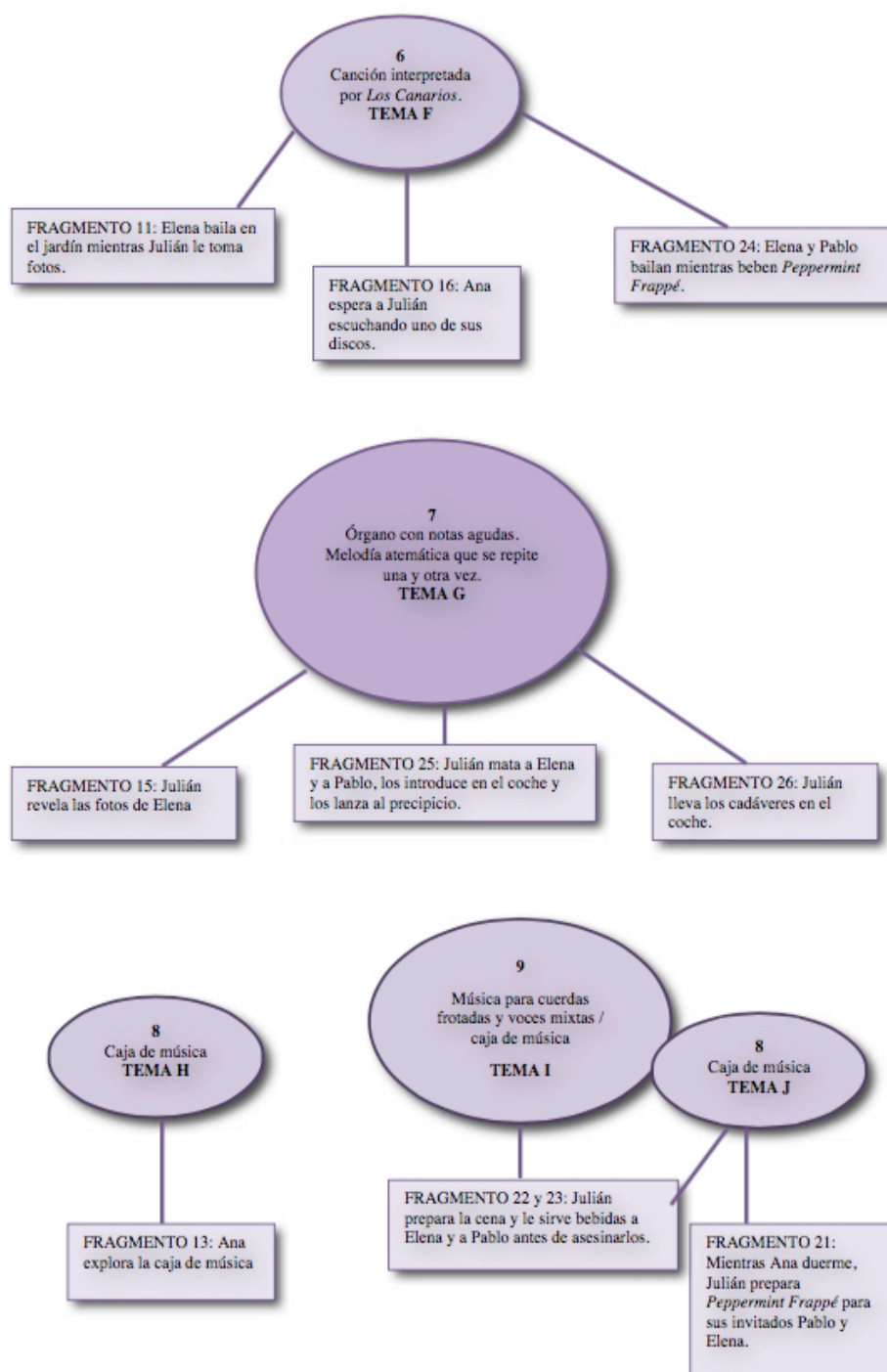
⁴²⁵ RENDUELES, César: *Op. cit.*, p. 22.

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

Peppermint Frappé



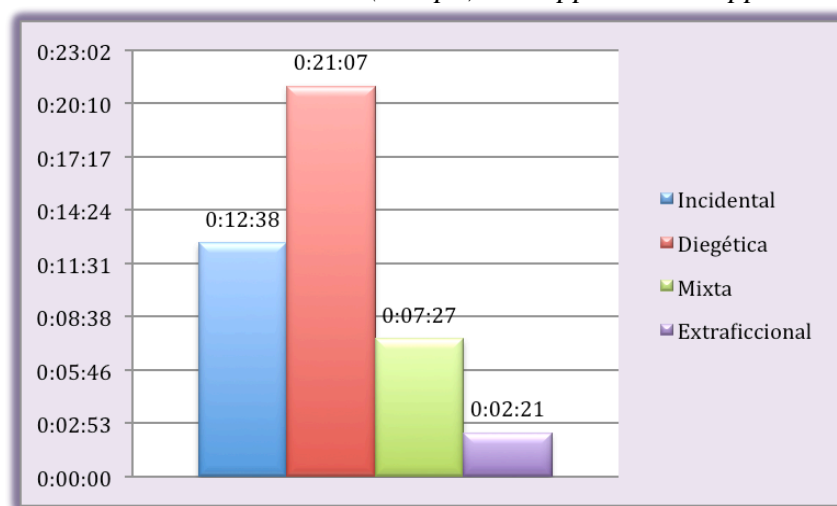
Gráfica 13. Cuadro 1 –*Peppermint Frappé*–



Gráfica 14. Cuadro 2 –*Peppermint Frappé*–

La relación funcional entre los diferentes elementos de la banda sonora dentro del texto audiovisual, constituye en *Peppermint Frappé* un engranaje sencillo que interviene en la escena en secuencias puntuales. La mayor parte de las veces la música es diegética con un total de 0:21:07 y su labor es complementar el significado de la macroestructura sin mayor realce. El tiempo total de música alcanza un los 44 minutos.

Funciones narrativas (tiempo) de Peppermint Frappé



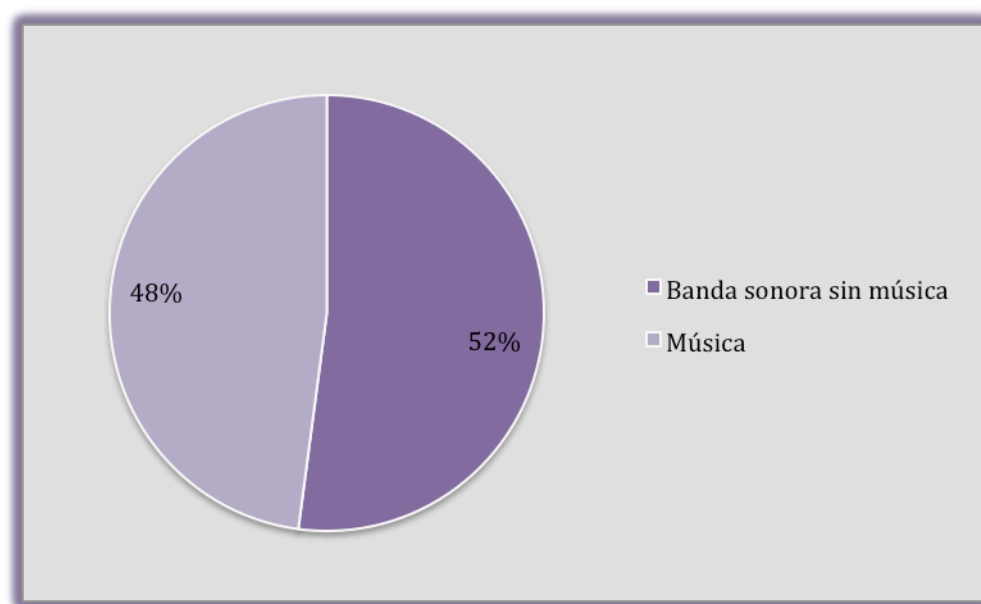
Gráfica 15

Los procedimientos musicales utilizados por el compositor, responden claramente a unas directrices impuestas por el director, y responden a todo tipo de tendencias y corrientes musicales; y a funciones narrativas de tipo diegética y incidental. A diferencia de *La caza* donde las partituras originales estaban destinadas a una función puramente extradiegética. En *Peppermint Frappé* Luis de Pablo trabajará tanto con un lenguaje tonal como atonal. Este segundo hilvanando fragmentos musicales siempre ajenos a la consciencia de los personajes, es decir, de la misma forma que en *La caza*, con una función incidental.

Sin embargo, la intervención cuantitativa de la música se mantendrá prácticamente igual en relación con *La caza* aunque está sea tan importante como símbolo en el filme de Saura, que la génesis misma de *Peppermint Frappé* se deriva de

un evento sonoro preexistente: los tambores de Calanda, como apuntan Vernon y Eisen⁴²⁶.

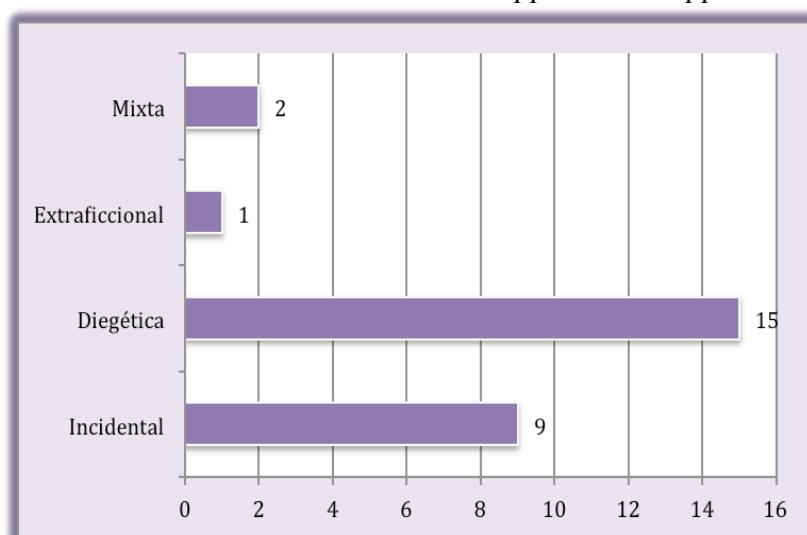
Relación entre música y tiempo total de Peppermint Frappé



Gráfica 16

Con un número de intervenciones musicales por función narrativa que se refleja en el siguiente cuadro:

Número de intervenciones en Peppermint Frappé



Gráfica 17

⁴²⁶ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2006, pp. 41-59.

Por otra parte, la elección de los instrumentos es una labor en la que Luis de Pablo ha sido completamente libre. Podríamos decir hasta cierto punto, que existen arquetipos musicales para cada uno de los personajes, según sus características psicológicas. Fundamentalmente la plantilla instrumental se compone de encontramos voces masculinas, tambor, órgano, caja de música, instrumentos de cuerda frotada y punteada, y efectos sonoros asociados a objetos como el de la bicicleta o el de la máquina de rayos de la consulta de Julián. Todos estos elementos sonoros pueden conllevar parejas de significado socialmente estandarizados como alusión a: lo celestial a través de los fragmentos de cuerda y voces; lo instintivo y primario a través del fragmento del tambor de Calanda; o lo infantil a través de la caja de música.

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada y punteada (también instrumentos eléctricos como guitarra y bajo), membranófonos, |
| PATERNALES | Voces masculinas |
| HERMAFRODITAS | Órgano, idiófonos |

Tabla 21. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Peppermint Frappé*

Es importante subrayar que las mismas ideas melódicas, rítmicas o armónicas se aplican a distintas situaciones dramáticas, enlazando una serie de escenas que cobran significado propio a través de la banda sonora. Así, la dualidad del espejo, también funciona en el material musical sobre todo en el protagonista: Julián posee dos segmentos antagónicos, espejos de las dos caras esquizofrénicas del personaje: por un lado el sosiego de un clasicismo inventado, más cerca del neoclasicismo que proyectan un individuo aparentemente culto, un melómano cuya apariencia descansa en estilos clásicos (fragmentos E, I y K) de corte tonal, mientras el interior del personaje denota un lenguaje atonal, abundante en movimientos por semitonos y líneas melódicas de tesituras extremas, con las funciones narrativas también opuestas debatiéndose entre diegético-extradiegético.

La banda sonora desempeña las siguientes funciones asociativas:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-------------------|---|
| Sentimental | La música trabaja generando estado emocionales. |
| Asociativa | La banda sonora genera asociaciones de tensión y relajación en el espectador. |
| Social | Define al personaje de Julián y le permite construir una imagen estilizada de sí mismo a través de las audiciones que realiza de música “cult”. |
| Emocional | La banda sonora expresa el estado interno de personajes como Julián, desenmascarando sus verdaderas intenciones ante el espectador. Intensiones que los personajes ignoran. |
| Tensión / relax | La música desempeña la función de aportar tensión y relajación a la escena. |
| Motor | La música pone en movimiento al personaje de Elena tanto con el tambor como con el tema de <i>Los Canarios</i> : “Peppermint frappé”, siempre desde una perspectiva diegética |
| Diversión | Elena y Julián disfrutan de la música, cada uno de géneros y estilos diferentes. |
| Aspectos de fondo | Hace de acompañamiento a las secuencias en las que Julián habla con su enfermera Ana en el espacio de su casa. |
| Preparación | Informa al espectador de las verdaderas intenciones de los personajes. |

Tabla 22. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Peppermint Frappé*

En definitiva, a una estructura narrativa de espejos donde el juego de símbolos baila entre los opuestos, la música participa de esta propuesta evidenciando la clara comunicación entre los distintos elementos que articulan la película y el diálogo entre Carlos Saura y Luis de Pablo.



Imagen 18. Cartel de *La madriguera*

*La vida es corta
y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna
y del amor. La dicha que me diste
y me quitaste debe ser borrada;
lo que era todo tiene que ser nada.*

Jorge Luis Borges⁴²⁷

⁴²⁷ BORGES, Jorge Luis: "1964". *Poesía completa*. Buenos Aires: Ed. Lumen, 2011.

1. Ficha técnica y artística

| <i>La madriguera</i> | |
|------------------------|---|
| Director | Carlos Saura |
| Año | 1969 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 14-7-1969 |
| Productora | ELIAS QUEREJETA GARATE |
| Intérpretes | Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Teresa del Río, Emiliano Redondo, Julia Peña, María Elena Flores, Gloria Berrocal |
| Espectadores | 468.922 |
| Recaudación | 93.908,13 € |
| Distribuidora | DELTA FILMS S.A. |
| Argumento | Carlos Saura, Rafael Azcona, Geraldine Chaplin |
| Guión | Rafael Azcona, Geraldine Chaplin, Carlos Saura |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Luis de Pablo |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor. |
| Duración original | 102 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |
| Productor | Elías Querejeta |
| Premios | 1969: Festival de Berlín: Sección oficial de largometrajes |

Tabla 23.

2. Sinopsis

Peter y Teresa son un matrimonio de clase media alta, que vive a las afueras de Madrid en un chalet de arquitectura moderna, con apariencia de bunker. El personaje masculino tiene un alto cargo en una empresa de automóviles, mientras ella se dedica a su belleza personal, a las labores domésticas y a dar órdenes a las criadas.

Tras un matrimonio de cinco años, Teresa hereda de su familia una serie de muebles viejos que traen consigo fantasmas de su infancia. Entonces se suceden varios episodios de sonambulismo en los que Teresa busca los objetos de su niñez: cuadernos, uniforme del colegio, muñecas, etc. Poco a poco ella redecora esa casa o “madriguera” modernista con esos muebles viejos heredados que se guardan en el



Imagen 19. Peter y Teresa

sótano. Esta invasión de los objetos, es acompañada por una serie de juegos y fantasías infantiles que ella genera, exigiendo de Peter una participación activa en todos ellos. Durante un fin de semana esos simulacros lúdicos, llevan a la pareja a desempeñar y enlazar una serie de diferentes roles casi teatrales, que toman un giro donde la tensión es cada vez mayor, hasta que estalla en el último juego: el de la separación que conduce a Teresa a simular un suicidio, que finalmente se convierte en real, tras asesinar a su marido.

3. El universo del filme

La madriguera es una historia estructurada entorno al juego que dos adultos establecen; es un acercamiento a la mentalidad infantil desde las frustraciones del adulto. La formulación indirecta de la realidad profundiza en aquellos aspectos que están ocultos, es un proceso donde el consciente busca al inconsciente y una segunda aproximación, como sucedía en *Peppermint Frappé*, a una realidad donde los significados inmediatos solo son cuartadas de los disgustos internos de los personajes.

En el caso de *La madriguera*, el juego es el pretexto para expresar lo más reprimido, las obsesiones y frustraciones revestidas por el velo de la cotidianidad. Éste parte de un aparente equilibrio, del anclaje infantil del personaje femenino de Teresa y de su necesidad por escapar de esa casa, símbolo del enclaustramiento; escapar de ese entorno gris e impersonal que se refleja en la decoración de su “hogar”, y en definitiva, escapar de la desolación de su matrimonio descubriendo a través de actitudes infantiles una realidad oculta. Estas tensiones conyugales serán desenredadas y a la vez generadas (una vez más Carlos Saura trabaja la ambigüedad humana) por el personaje femenino, que a través de la recuperación de los muebles antiguos heredados de su familia y guardados en el sótano, inicia un proceso que materialmente se reflejará en cambiar la decoración fría y modernista de su casa por los objetos antiguos que ha heredado. Llevará a cabo este proceso mediante el juego, de manera que lentamente lo imaginario empieza a inmiscuirse en la realidad perdiendo la noción del tiempo: pasado, presente y futuro se convierten en otro juego más. Según el director:

La madriguera le debe mucho a Geraldine, porque muchas de las cosas que hay en la película son cosas o vividas directamente por ella o que le contaron, recuerdos del colegio [...]. Entonces, la idea esencial era un poco el redescubrimiento de dos seres que a través de una serie de juegos llegan a su propia destrucción [...]. A mí el personaje de la mujer es el que más me interesa. Un poco esa mujer-niña⁴²⁸.

Peter en contrapunto, es la representación del hombre alienado por el trabajo que busca ganar una posición social, un hombre rodeado de objetos que le representan a él mismo y que son parte de su personalidad.



Imagen 20. Teresa y Peter en la cocina

En primera instancia, se podría decir que el juego procede de la búsqueda de una liberación que inevitablemente acabará en la muerte de los personajes. El escape de una vida donde ambos individuos no son felices tiene dos posibles estrategias: la separación de la pareja o la muerte. De tal forma que “la última alucinación es

⁴²⁸ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, pp. 236, 238.

auténticamente real”⁴²⁹, significa destruir esa imagen de pareja insatisfecha. Peter opta por la separación mientras Teresa le sigue el juego hasta que es consciente de la realidad y opta por matar a Peter, y con él, su propia imagen, su desdichada realidad.

“A través de su ‘falsedad’, los personajes se han introducido en su autenticidad”⁴³⁰, estableciendo una relación de tensión-distensión marcada por la crueldad. Los juegos se suceden unos a otros, casi sin descanso entre acto y acto: juego del parto, de padre e hija, de Santa Catalina, el perro en la nieve que termina en el máximo grado de tensión, etc. Quizás por esta característica de pasar de una tesitura a otra, de un personaje a otro, la película está considerada por el director y por muchos críticos, como un filme teatral. “La proyección de cada uno de los personajes en otro que es ‘representado’ por él y como ‘reflejo’ de su propia ‘representación’. Cada personaje presenta una serie de dobleces que lo hacen en cierto sentido el personaje y su doble [...], el yo y el no-yo [...]. El personaje subjetivizándose se objetiviza”⁴³¹, y en cierta manera, a través del juego se libera. Cada nuevo rol es extraído del anterior en función de su anulación. Entonces el juego es más que eso. Saura lo define:

A mi me parece que el sentido del juego no existe si no eres consciente de ello. Desde fuera qué duda cabe que todo el mundo no es que juegue, es que parece que está interpretando algo. Pero es desde fuera, nunca desde dentro. Por ejemplo, desde dentro, los personajes de *La madriguera* no juegan a nada, aunque en algún momento digan ‘vamos a jugar a tal cosa’⁴³².

El director maneja los símbolos en los objetos que podrían ser considerados por los personajes como juguetes: la regla y espada de Santa Catalina, las plumas y la nieve del juego del perro, la muñeca e hijo del parto. Y cada uno de estos juegos, está marcado por un carácter grotesco y trágico el mismo tiempo, comedia y drama. De esa forma, la tesitura de la historia pasará de lo directo a lo indirecto de las relaciones, de lo normal a lo grotesco. Incluso al final la realidad se transforma en juego, así, cuando el personaje masculino le plantea al femenino:

—¿Y ahora a qué quieres jugar Teresa?—

— A nosotros mismos Peter. Vístete que vamos a comer—

⁴²⁹ *Ibidem* p. 226.

⁴³⁰ *Ibidem* p. 227.

⁴³¹ *Ibidem* pp. 227-228.

⁴³² *Ibidem* p. 242.

Un reflejo más de la gran farsa, de la falsedad que terminará por fundirse con la realidad. Entonces la separación empieza como un juego, el suicidio empieza como un juego, y ambos se llevan a cabo cuando la saturación de los personajes es total. En la cabeza de Teresa la muerte solo es una consecuencia del amor. Pero el juego va más allá, es un recuadro sobre la burguesía media, según el director, “la clase media alta dominada todavía por unas estructuras medievales”⁴³³. De esa manera, en algunos

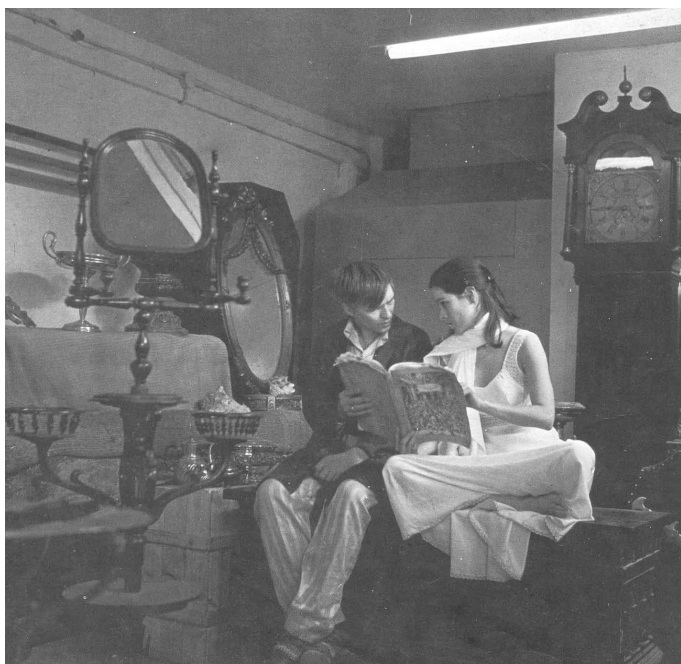


Imagen 21. Peter y Teresa en el sótano

juegos la comunicación entre ambos personajes es plena, como en el juego de *La Bella Durmiente*, pero el proceso termina convirtiéndose en una búsqueda por perfeccionar cada vez más los mecanismos patológicamente idílicos, hasta perder contacto con la realidad. Pero en esta evasión del mundo, Peter mantiene cierta conexión con la realidad, como expresa Saura: “Hay un personaje, el hombre, que tiene un mayor

sentido práctico que la mujer y que a pesar de todo no ha perdido el contacto con la realidad”⁴³⁴. Mientras el personaje femenino se debate en los bordes de la locura. El juego de la separación será planteado a través de la mujer: Este será un juego real como todos los anteriores pero el desenlace, la separación misma, no será aceptada por Teresa y su negación llega al límite final: No pueden vivir juntos ni separados.

El director afirma sobre sus personajes: “Estoy absolutamente en contra de pensar que los protagonistas de *La madriguera* son anormales. Están continuamente en situaciones límite [...]. Por otra parte estamos demasiado acostumbrados a dogmatizar sobre la anormalidad y la normalidad”⁴³⁵.

⁴³³ *Ibidem* p. 238.

⁴³⁴ *Ibidem* p. 239.

⁴³⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Op. cit.*, p. 67.

Un asesinato y un suicidio fueron la solución final del guión pero Carlos Saura barajó la posibilidad de terminar con el principio, plantear un juego cíclico: “Preocupado porque siempre mis películas acaban en muerte y con violencia, había pensado [...], volver a empezar la película otra vez como si no hubiera sucedido nada. Pero a mi eso de querer hacer de la vida una cosa cíclica, me parece monstruoso”⁴³⁶.



Imagen 22. Pesadilla de Teresa

Una estética, según el director, que muchas veces se basa en lo grotesco y que, contra algunas predicciones, obtuvo una aceptación amplia dentro del medio a pesar de la complejidad y densidad del planteamiento de la película y de las expectativas del público tras el estreno de *La caza*.

En general se esperaba de *La madriguera* un planteamiento más político y eso provocó una vez más, desencantos a ciertos niveles. A cambio, se trata de un filme donde se manejan muchos conceptos extraídos del teatro, es decir, desde el sentido de cambio continuo de rol de los propios personajes a través de los juegos, una proyección del individuo en una representación constante que no cambia de escenario. Lo que supone una variación llevada a cabo únicamente por el personaje a través del reflejo de la representatividad. El director enfatiza un aspecto importante sobre las condiciones que rodearon el filme:

No hay que olvidar que *La madriguera* es de 1969 y allí está gravitando todo mayo del '68, aquello de ‘la imaginación al poder’, etc. Y a mí eso de la imaginación por la imaginación nunca me convenció y quería mostrar lo falaz de esa exaltación sin matices. Claro que la imaginación puede ser muy liberadora, pero también muy peligrosa e incontrolable⁴³⁷.

⁴³⁶ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, p. 239.

⁴³⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Op. cit.*, p. 68.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

La banda sonora de *La madriguera*, está construida por una serie simple de unidades auditivas que desempeñan un papel mínimo dentro del texto audiovisual. La mayor parte del filme depende fundamentalmente de los matices teatrales que marcan los dos protagonistas. El aporte a nivel de significación que ofrece la música está presente en muy pocas escenas:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|----------|----------|----------------|---|
| 1 | 00:00:15 | 00:01:20 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 00:02:53 | 00:00:34 | Incidental | Monjas despiertan a una niña en mitad de la noche. |
| 3 | 00:00:12 | 00:00:10 | Incidental | Una niña juega rayuela en la fábrica y Peter la ve desde lejos. |
| 4 | 00:09:59 | 00:03:20 | Diegética | Peter llega de la fábrica y enciende el tocadiscos. |
| 5 | 00:13:20 | 00:00:50 | Diegética | Peter enciende la radio mientras Teresa practica francés. |
| 6 | 00:18:06 | 00:00:40 | Incidental | Peter busca a Teresa en el sótano. |
| 7 | 00:31:42 | 00:01:20 | Diegética | Peter enciende la radio tras la discusión con Teresa. |
| 8 | 00:58:38 | 00:02:57 | Incidental | Imagen de una mujer en su lecho de muerte que enlaza con la escena en la que Teresa seduce a Peter vestida de negro y acompañada del sonido lejano de un órgano. |
| 9 | 01:10:28 | 00:01:50 | Diegética | Teresa canta en francés arrodillada "Mambrú se fue a la guerra". Enlaza la escena con unas niñas jugando en corro. En el recuerdo aparece repentinamente Peter para cortarle la cabeza a la pequeña Teresa. |
| 10 | 01:23:56 | 00:04:00 | Diegética | Teresa enciende el tocadiscos para ambientar la cena con Peter. |
| 11 | 01:37:28 | 00:00:38 | Incidental | Motivo de órgano final, tras la muerte de Peter y acompañando el suicidio de Teresa. |

Tabla 24

La macroestructura audiovisual se compone de siete microestructuras sonoras, tres de las cuales son de tipo diegético, sin mayor relevancia a nivel estructural. Prácticamente ocurre lo mismo con los bloques de tipo incidental, que desempeñan un papel principalmente generador de tensión.

En el caso del tema A, también denominado por los protagonistas como “Nuestro tema”, representa la pareja en sí misma desde el punto de vista romántico convencional. Tanto en los títulos de crédito del inicio del filme, como en la última cena en la que Teresa y Peter fingen su primer encuentro romántico, éste funciona como reflejo narrativo de la historia. De alguna manera, si se juntaran el tema A y el G, tendríamos en términos musicales un resumen de esta tragedia de amor.

El tema A se compone de presupuestos armónicos principalmente tonales, interpretados en un sintetizador que utiliza timbres de piano, campanas y órgano; un vibráfono y un cuarteto de cuerdas.

Ejemplo 14. Transcripción tema A –*La madriguera*–

Ejemplo 15. Transcripción tema A –*La madriguera*–

El dibujo melódico se compone de figuraciones simples en ritmo lento. Incluso llega a sonar ficticio, quizás porque se trata de una pieza que no saca mayor partido del sonido electrónico, en cierto modo, el tratamiento del color sonoro está enfocado al efectismo a nivel tímbrico, es decir, buscando el uso colorista del instrumento cuyas sonoridades son cercanas a las de la música instrumental *ligera* de los años setenta. Esta estructura puede representar una relación de pareja que vive diariamente una farsa, una felicidad tópica y superficial. De forma que el tema A se transforma en un objeto cuyo significado, de acuerdo con los códigos icónicos, únicamente subraya e insinúa la configuración del significante.

El tema G, pieza para órgano, muy semejante tanto a nivel estructural como a nivel de efectividad –además de por los materiales de su construcción, por el punto estratégico que ocupa: el final de la película–, es similar al que utilizó el director en *Peppermint Frappé*: en donde la última secuencia revela una obsesión patológica que termina en el doble asesinato. Ésta posee los mismos elementos, pero utilizados en extractos diferentes en la secuencia final de *La madriguera*. Tanto el instrumento musical, en este caso el órgano, como el desenlace, manejan códigos análogos. En el caso de la película que nos concierne, se trata de una pieza atemática que se desarrolla a partir de una nota larga, que mantiene la tensión y la rompe súbitamente con una serie de fusas sobre una progresión de acordes disonantes. Una representación traducida al lenguaje sonoro que resume la estructura narrativa del filme, es decir, una tensión mantenida que va en aumento y que de pronto se precipita en un final fatalista. De esta manera, el tema G se podría dividir en dos sub-secciones, resaltando los elementos que lo conforman, desde las dinámicas, ritmo, series, relación de los ritmos articulados. Lo mismo ocurre con las alturas representadas primero mediante una tabla de series y la relación que luego conforma la estructura melódica de la obra, si cabe hablar de melodía. En definitiva, nos encontramos con un segmento microestructural que mantiene un juego cruzado convergente y divergente dependiente de la serialización de alturas, un juego de alternancias entre bajos y agudos.

Los temas B y E se conforman con el mismo elemento tímbrico, pero cambiante en cuanto a su aplicación. El primero, con dos variaciones, B1 y B2, está relacionado con los temores infantiles de Teresa: la pesadilla que evoca a la niña que es entregada a unos padres que desconoce al parecer desconoce, y por otro lado, la adulta que juega al escondite con su marido y que marca el principio de una serie de juegos irreverentes. En el caso de la pesadilla, el tema B2 está formado por dos elementos, una nota larga ejecutada por el órgano que aumenta el sonido hasta que el redoble del tambor que traduce el momento de máxima tensión: la niña se encuentra con esos padres. Mientras en el tema B1 es un intervalo de segunda menor que acompaña las expectativas de Peter cuando baja a buscar a Teresa al sótano sin saber que es lo que ella pretende.

El tema E, en cambio, se reduce a una sola nota o sonido del órgano *pp* que denota lejanía. Este efecto sonoro es acompañado visualmente por la imagen de una mujer a la cual están desvistiendo en la mente de Peter, un recuerdo de su amante, que

en términos del audio se traduce al nivel de significación narrativa como un recuerdo lejano.

Los temas D y F del aparato diegético funcionan fundamentalmente como elementos narrativos. En el primer caso, el sonido de la radio denota una simple afición de Peter: escuchar la radio antes de dormir. En este sentido, tal como señalan Vernon y Eisen, tanto Peter como Julián (*Pepermint Frappé*) son presentados como miembros de una clase social contemporánea española que se esfuerza por reconciliar valores tradicionales con los que ellos recibieron. En ambas películas la música juega el rol estilizar a los personajes que escuchan ese determinado estilo insinuando un carácter melómano. Julián escucha *El Misterio de Elche* y dos obras de estilo clásico y barroco. Mientras Peter regresa de su trabajo en una compañía de automóviles a ver a su esposa joven en un casa arquitectónicamente ultramoderna, donde él escucha versiones para chelo y laúd del Renacimiento tardío. Ambos hombres hacen uso de la música clásica occidental de manera similar: como un indicador de buen gusto pero también como un ejercicio de control racional y una barrera contra el desorden de la vida moderna. La interrupción y destrucción de la superficie racional de las vidas de ambos hombres es anunciada en las películas por la presencia invasiva de música atonal extradiegética⁴³⁸.

El tema C, un dúo de cuerdas, ejerce un papel puramente diegético y se identifica con el personaje masculino pues éste acudirá a su escucha cuando está cansado o agobiado y busca algo de paz. Estructurado rítmicamente como una danza, con valores regulares simples y compuestos. En la primera parte podemos destacar la organización tonal de sujeto y contrasujeto y la formación de un diálogo contrapuntístico equilibrado entre ambos instrumentos de cuerda. Se desarrolla a partir de una célula motívica expresiva y sencilla, de forma que los signos del texto audiovisual elaboran significados desprovistos, en este caso, de un valor musical. En otras palabras, la función del tema C se limita a apaciguar las inquietudes del personaje masculino. En su estructura no hay signos claros que puedan ser traducidos a nivel de significación en la imagen, pero sí en la definición del carácter del personaje.

⁴³⁸ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: *Op. cit.*, pp. 41-59.

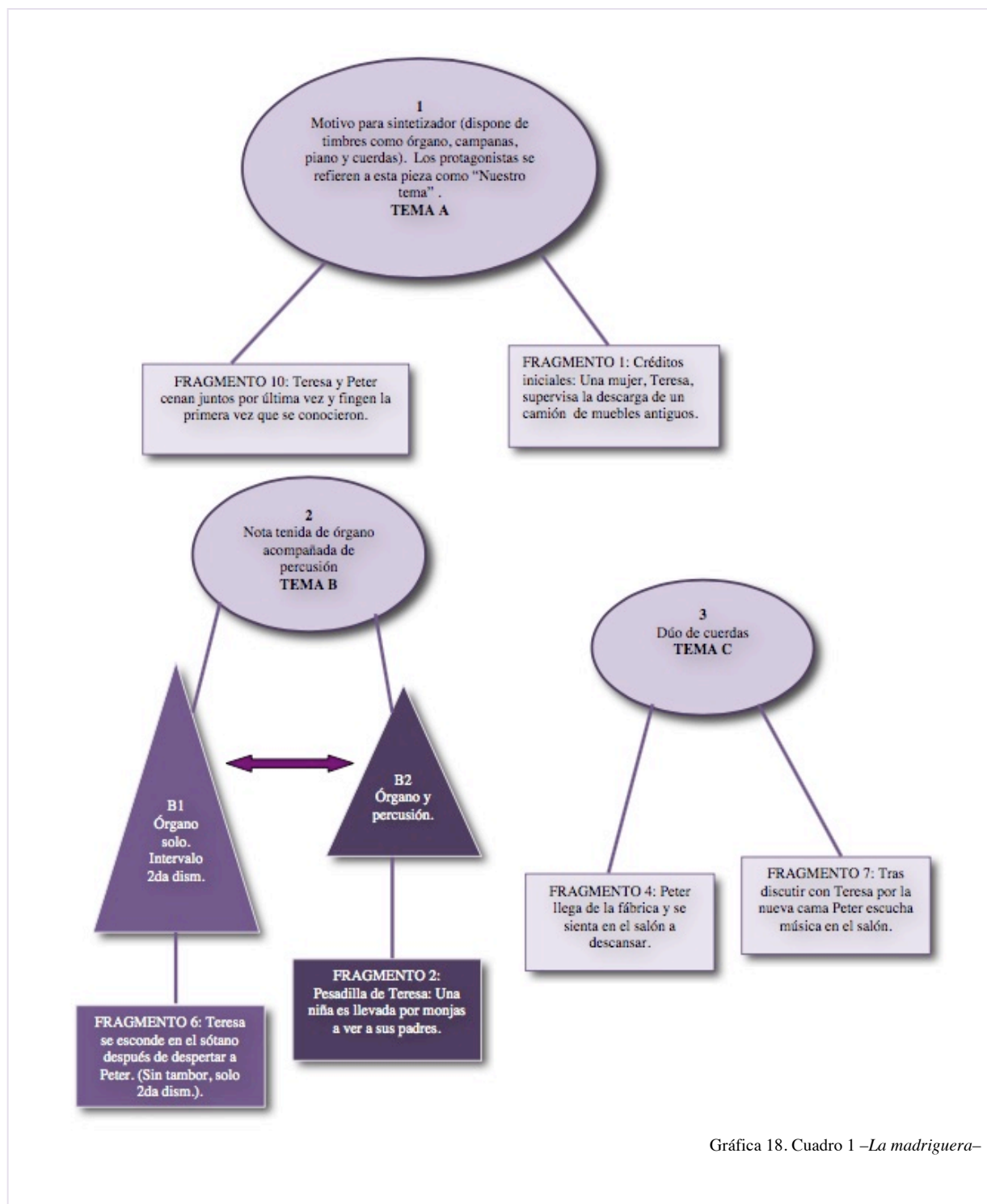
The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. The instruments are Cello I, Cello II, Vc. I, and Vc. II. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line for Cello I and Vc. I, with Cello II and Vc. II providing harmonic support through sustained notes and rhythmic patterns.

Ejemplo 16. Transcripción tema C –*La madriguera*–

Mientras el tema F se introduce en un bloque que se compone de la sucesión de juegos que los personajes realizan. Santa Catalina, es uno de esos juegos donde Peter ejerce el papel de verdugo y Teresa el de víctima. Ella canta esta canción infantil que narra la historia de una pequeña niña. Una imagen que Teresa asocia consigo misma.

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

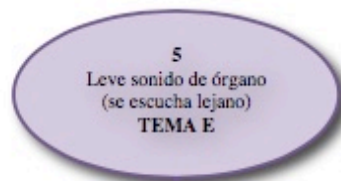
La madriguera



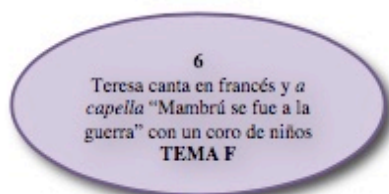
Gráfica 18. Cuadro 1 –La madriguera–



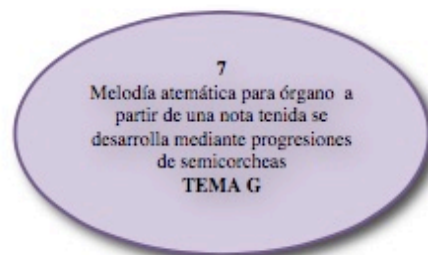
FRAGMENTO 5:
Teresa practica
francés frente al
espejo mientras
Peter escucha la
radio.



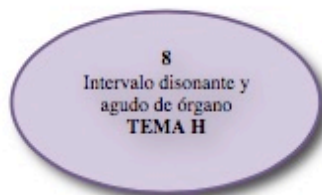
FRAGMENTO 8:
Peter desviste a
Teresa y recuerda a
su amante.



FRAGMENTO 9: Teresa
juega con Peter a Santa
Catalina



FRAGMENTO 11:
Teresa mata a Peter y
luego se suicida.



FRAGMENTO 3: Una
niña juega rayuela en la
fábrica y Peter la ve desde
lejos.

Gráfica 19. Cuadro 2 –*La madriguera*–

El funcionamiento de la banda sonora en *La madriguera* constituye un conjunto



Imagen 23. Peter y Teresa celebrando

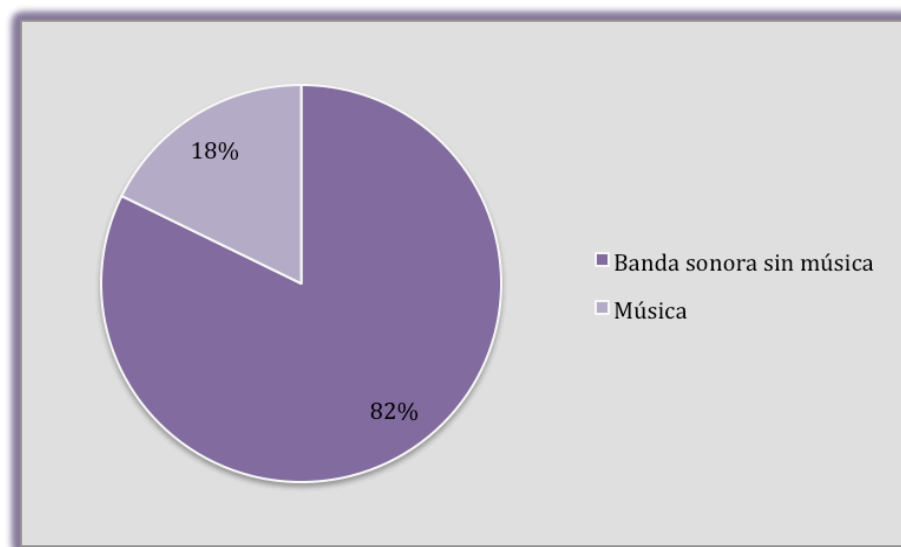
subrayan las pocas secuencias que utilizan la música como elemento incidental o diegético.

de detalles que adquieren una fisionomía mediante la compenetración y estructuración de los diferentes segmentos microestructurales. Podríamos decir que se divide en tres grandes aspectos: diálogo de los personajes, música y silencios. Así, son la importancia y dominación de estos los últimos, los que potencian y

A pesar de la complejidad que supone la estética y la psicología de los personajes, la música se desarrolla y se aplica de forma sencilla sobre el texto audiovisual. La significación global que cada uno de los bloques musicales concede a la trama, en la mayor parte de los casos, es fundamental. De forma que la macroestructura se compone de unidades nucleares que en sí mismas no son definitivas, pero en conjunto ensamblan el cuerpo general. Si tuviéramos que resaltar alguna de las microestructuras, esa sería la importancia de la interpretación y la estructura del guión mismo. No obstante, dos de los siete segmentos musicales (A y G) desempeñan un papel destacado en cuanto a su estructura interna por corresponderse con la trama y por su aportación a gran escala.

La madriguera muestra un claro descenso en la utilización de la música en relación con las dos películas anteriores. El tiempo total no llega a 18 minutos de los 102 que dura el filme.

Relación entre música y tiempo total de La madriguera

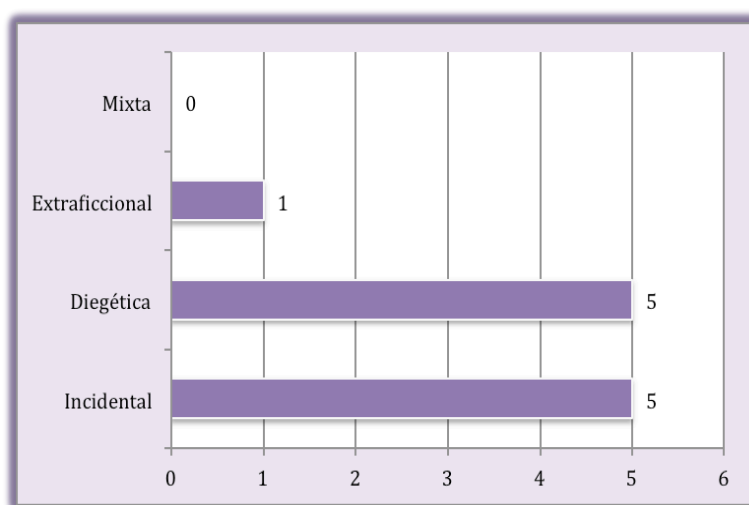


Gráfica 20

El hecho de que las intervenciones musicales sean escasas, supone un refuerzo la idea que Saura tenía sobre estructurar la narrativa del filme con una importante presencia de idiosincrasias teatrales. De esta forma, la manipulación sensorial del espectador deberá realizarse a través de otras herramientas que tienen que ver fundamentalmente con el manejo de la dramaturgia y del silencio en oposición al sonido. Un planteamiento muy afín a las corrientes europeas de *nuevo cine*.

La madriguera está articulada por un sistema de circulación musical que equipara las funciones narrativas de diegético y extradiegético.

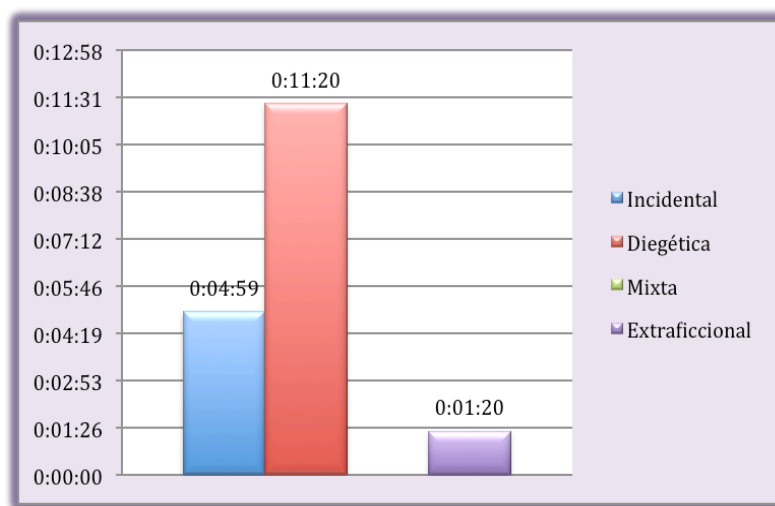
Número de intervenciones en La madriguera



Gráfica 21

No existen funciones mixtas o funciones más elaboradas en cuanto a significación de los elementos del filme. Las intervenciones son directas y sencillas desde el punto de vista narrativo.

Funciones narrativas (tiempo) en La madriguera



Gráfica 22

Sin embargo, la función diegética tendrá una presencia mucho más relevante en cuanto a tiempo en la escena. Los elementos musicales van desde el tarareo de Teresa, hasta las audiciones de Peter tras su jornada laboral. Esta utilización de la música como elemento consciente para los personajes, establece un lenguaje realista con el espectador. De manera que será a través de la narrativa de las imágenes y lo absurdo de las situaciones psicológicas, que se tejerán los elementos oníricos y surrealistas de la historia.

La plantilla instrumental se compone fundamentalmente de órgano, vibráfono, sintetizador, cuarteto de cuerdas frotadas, voces blancas y voz femenina, piano. Existe una ausencia de instrumentos de percusión excepto por piano y vibráfono cuyo lenguaje es principalmente melódico. En términos del cuadro analítico-proyectivo de R. Benenzon, el universo mitológico occidental en el que se plantea la banda sonora está estructurado de la siguiente manera:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, vibráfono, voz femenina, voces blancas |
| HERMAFRODITAS | Órgano, piano, sintetizador |

Tabla 25. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *La madriguera*

Su aplicación mayoritariamente diegética potencian la significación a nivel sociocultural por lo que representa cada género o estilo en la secuencia que se aplica, y la disminuyen como factor psicológico o expresivo, tanto de la subjetividad del director como del interior de los personajes. Sus funciones sociales básicamente se estructuran:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|---|
| Sentimental | La música evoca pesadillas y repulsión. |
| Compensatoria | La música funciona como bálsamo para el personaje de Peter, tras las discusiones con Teresa o tras una jornada laboral. |
| Tensión / relax | La música evoca tensión y relajación: temas A y G. |

Tabla 26. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *La madriguera*

Vernon y Eisen señalan la pista auditiva de los sueños de Teresa en contraste con las melodías diurnas que se emiten desde las fuentes musicales de Peter. Los sonidos de las pesadillas del personaje femenino comienzan con los pasos rítmicos de dos de las mojas y un zumbido bajo de accesorios ligeros que emergen hacia una nota de órgano sostenida que va creciendo en volumen y que termina con el grito de Teresa. Esta apertura al pasado de Teresa pone en movimiento un mundo infantil lúdico y luego un ciclo destructivo de juego de roles entre la pareja. Los temas musicales diegéticos como las variaciones de Renacimiento tardío de Peter y el tema romántico moderno para cuerdas y vibráfono (tema A) son un intento fallido por anclar sus vidas en el día a día contra la el ataque violento de lo irracional. Como *La caza*, la película termina con disparos, puntualizados con una coda musical aún más explosiva, repentina música de órgano. No hay una sola nota de la pesadilla de Teresa, pero sí, una cacofonía que lo envuelve todo de armonías disonantes y ritmos irracionales abrumadoramente altos de volumen, una señal de rechazo a la música tonal temprana de la película y su total negación⁴³⁹.

⁴³⁹ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: *Op. cit.*, pp. 41-59.



Imagen 24. Cartel de *El jardín de las delicias*

*Una de las más sutiles meditaciones sobre
la memoria y sus recovecos.*

Marcel Oms⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*

1. Ficha técnica y artística

| <i>El jardín de las delicias</i> | |
|----------------------------------|---|
| Director | Carlos Saura |
| Año | 1970 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 5-11-1970 |
| Productora | ELÍAS QUEREJETA GARATE |
| Intérpretes | José Luis López Vázquez, Luchy Soto, Francisco Pierra, Charo Soriano, Lina Canalejas, Julia Peña, Mayrata O'Wisiedo, Esperanza Roy, Alberto Alonso, Luis Peña, José Nieto, Tony Canal, Eduardo Calvo, Marisa Porcel, Luisa Fernanda Gaona, Yamil Omar, Roberto Cruz, Antonio Acebal, Ignacio de Paul, en apariciones especiales: No acreditados, Geraldine Chaplin, Luis de Pablo, Gloria Berrocal, Voz de Porfiria Sanchís |
| Espectadores | 301.405 |
| Recaudación | 73.594,43 € |
| Distribuidora | DELTA FILMS S.A. |
| Argumento | Carlos Saura |
| Guión | Rafael Azcona, Carlos Saura |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Luis de Pablo |
| Formato | 35 milímetros |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 90 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |

Tabla 27.

2. Sinopsis



Imagen 25. Antonio Cano

Historia de Antonio Cano, un empresario industrial que ronda los cincuenta y ha prosperado gracias a un negocio familiar de la construcción. Antonio sufre un accidente automovilístico en compañía de su amante, quedando en silla de ruedas y con algunas de sus capacidades mentales

disminuidas; además de la pérdida de la memoria, que implica, para la empresa, la desaparición de la mayor parte de los fondos. El protagonista, antes del accidente, los había trasladado a un banco suizo que sólo él conocía. Ante la inminencia de la ruina, su padre, mujer e hijos, contratan una compañía de teatro para representar episodios de la vida de Antonio, con la esperanza de que éste recupere la lucidez. Las imágenes, acompañadas de ensoñaciones del propio personaje van reflejando los fantasmas de toda su vida: el dominio paterno, los primeros deseos sexuales, la educación religiosa, la guerra civil, su necesidad por desplazar a su propio padre del puesto de gerente en la empresa familiar, sus frustraciones conyugales, la relación con sus hijos, su faceta de jefe tirano y la muerte de su madre. Pero los esfuerzos de la familia por recuperar la memoria del industrial, serán vanos. Finalmente toda la familia sucumbe, de manera simbólica, al mismo juego. Momento conmovedor que está representado en la última escena en el jardín, donde todos los personajes andan en silla de ruedas con la mirada perdida.

3. El universo del filme



Imagen 26. Representación de la Primera Comunión de Antonio

La madriguera significa, hasta cierto punto, el fin de una etapa de Carlos Saura; *El jardín de las delicias* supone esa continuidad discontinuada. Es decir, evolución, cambio parcial en algunos aspectos y características de este director. En cierto sentido, se amplía su universo cinematográfico recreando esta vez realidad y

ensoñación, racionalidad e irracionalidad; poniendo unas veces el pasado al lado del presente, y otras, el presente al lado del pasado para mostrar y confrontar la realidad o irrealidad de sus personajes. De manera que la negación de la realidad de un personaje, como es el caso de *La madriguera*, se invierte en *El jardín de las delicias*: la realidad es quien niega o coloca en entredicho al personaje:

Yo había querido siempre hacer una película sobre un millonario español [...]. Recuerdo que a la muerte de Juan March que murió en un accidente de automóvil, me impresionaron mucho unas frases que él dijo en el momento en que lo iban a recoger cuando todavía estaba en el coche: ‘Mi cabeza, mi cabeza. Que hagan lo que quieran con mi cuerpo, pero que no me toquen la cabeza’⁴⁴¹.

Está claro que Saura se inspiró en la realidad, que desde ella elaboró un personaje millonario que tras un accidente, pierde gran parte de sus facultades físicas y mentales. A partir de esta historia la estructura del filme trabaja dos personajes en uno mismo: una persona disminuida que no tiene defensas, que se encuentra sola y que está rodeada de la crueldad que genera el ansia de poder de sus propios familiares; y un personaje déspota y prepotente que reaparece en la memoria perdida. Lucha entre pasado y presente, entre admiración de lo que fue y negación de lo que es.

⁴⁴¹ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.* p. 273.

En primer término tenemos a Antonio Cano, a quien su familia ayuda para reconstruir su memoria. En segundo término está la misma familia, que movida por intereses materiales claros desde el principio, reconstruye los recuerdos desde la subjetividad del padre. De esa forma Antonio recibe información parcial de unos recuerdos que comparte a medias con el resto de su familia. En el caso de este personaje, su rol es ambiguo: el hombre enfermo es tierno, mientras el sano, era déspota. La primera imagen, por ejemplo, es una imagen reconstruida a partir del recuerdo, pero no desde la memoria sino desde un circo de farsas. Esta reconstrucción forzada y deformada resulta espeluznante para el enfermo. Para Carlos Saura “[...] hay un personaje espectador en *El jardín de las delicias* y ese personaje es Antonio, porque es el espectador de su propia vida, de la vida que le están mostrando, que él desconoce y que le aterra”⁴⁴².

El gran espectáculo que se le monta al enfermo desde el principio de la película, teje una serie de relaciones entre los personajes que borra finalmente el límite entre las alucinaciones de Antonio y las funciones teatrales. Todo ello establece una simbología general, un espejo deforme que refleja la deformidad y enfermedad mental de todos los personajes, donde las imágenes se superponen unas a otras y donde al protagonista mediante un proceso de rememoración impuesto le muestran sus vivencias. “La relación entre lo real y lo imaginario es en Antonio sumamente confusa”⁴⁴³. Tres mundos paralelos se entremezclan: la realidad familiar, la función teatral de sus recuerdos y las fantasías del propio enfermo. La escena con la tía es recordada por el personaje como una ensoñación donde él tiene ocho años, sin embargo se ve a sí mismo en la situación como un hombre de cincuenta.

Una de las secuencias fundamentales del filme es la del paseo por Aranjuez, que al principio es absolutamente real, aunque los elementos que la componen son tópicos de un romántico noviazgo (el atardecer otoñal y de fondo, el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, a propósito de la ciudad).

⁴⁴² BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, p. 284.

⁴⁴³ *Ibidem* p. 266.

En el paseo por Aranjuez, Antonio recupera ciertos rasgos de lucidez estimulados por el chantaje sentimental que Luchy intenta ejercer sobre él, recordando la etapa en la que se conocieron y lo sola que se ha sentido durante los últimos años de



Imagen 27. Antonio y Luchy paseando por Aranjuez

matrimonio. En este punto, el personaje central elabora un plan para asesinar a su mujer. Pero su plan no es más que una realidad imaginaria, solamente logra mover levemente la barca para que ella se caiga.

Antonio tendrá destellos de lucidez, en función del reconocimiento de su propia voz grabada en un discurso pronunciado antes del accidente. Al verse reflejado en aquella grabación, retoma la actitud déspota como si fuera un disfraz, un último intento por demostrar que ha recuperado la memoria. Así, los tiempos se entremezclan. “La notable evolución que significa *El jardín de las delicias* respecto a otros filmes se expresa fundamentalmente en la insensible continuidad de unos planos con otros: un plano real, un plano imaginado, un plano recuerdo, un plano ‘representación’, un plano de deformación, un plano onírico”⁴⁴⁴. Un universo descompuesto que finalmente en la realidad imaginaria de Antonio, es trasladado a la mente de cada uno de sus familiares. ¿Son ellos, o es él quien tiene la realidad deformada? Según el propio director:

El jardín de las delicias desde el título hasta una serie de secuencias, todo es una farsa. O por lo menos así se lo parece a Antonio Cano, el protagonista. Aunque no sabes nunca si lo que está transcurriendo en la película corresponde a cosas que pasan al margen de él mismo o que están pasando a través del personaje⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ *Ibidem* p. 267.

⁴⁴⁵ *Ibidem* p. 282.

Aunque el director barajó la posibilidad de otro final, la película cerró el ciclo conforme su talante inicial: realidad y sueño fundidas en una ensoñación, quizás la última secuencia sea la que más claramente simbolice, como imagen totalizadora, la relación que tiene el título del filme con el cuadro de El Bosco. El director lo explica:

Yo creo que el título de *El jardín de las delicias* se corresponde con lo que narra, es coherente con la película. Pero no tiene una relación directa con el cuadro de El Bosco. La hay un poco en cuanto el cuadro de *El jardín de las delicias* me sugiere algo [...], en cierta forma esta idea mía de construir un retablo grotesco [...]. Pero el cuadro, aunque sí es un retablo grotesco, está llevado al paroxismo simbólico, donde ya los seres dejan de ser seres y se convierten en extraños animales⁴⁴⁶.

Un título que surgió en base a la idea de “un jardín apacible donde de pronto podían suceder las cosas más espantosas, como esa imagen de los caballeros alanceando al protagonista”⁴⁴⁷. Lo fundamental es que Antonio Cano, al ver el intento fallido de sus familiares por reconstruir equívocamente su pasado y ser consciente de una realidad pavorosa reflejada en esas representaciones, decide quedarse como está.



Imagen 28. Actores contratados para la primera comunión

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

Las relaciones audiovisuales en *El jardín de las delicias*, desarrollan un mayor alcance en cuanto a importancia y protagonismo respecto a la película anterior de Carlos Saura. En este caso, la banda sonora se compone de un aparato cuyo engranaje es variado, compuesto de música diegética e incidental de autores como Joaquín Rodrigo, Sergei Prokofiev y Luis de Pablo. Cada uno de los elementos sonoros está dotado de una significación clara y definitiva en la aportación a la macroestructura y a sus signos individuales.

⁴⁴⁶ *Ibidem* p. 288.

⁴⁴⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Op. cit.*, p. 72.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|-----------------------------|--|
| 1 | 0:00:08 | 0:01:38 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:02:21 | 0:00:24 | Diegética (acusmática) | Los actores preparan la función con la música de fondo "Recordar" interpretada por Imperio Argentina. |
| 3 | 0:03:50 | 0:01:28 | Diegética | Antonio en su silla de ruedas observa a su padres y a su madre discutir y castigarle confinándolo con los cerdos. Hay un tocadiscos que emite música. |
| 4 | 0:10:35 | 0:03:34 | Diegética (acusmática) | Antonio recuerda en la cama a su tía. |
| 5 | 0:17:31 | 0:03:53 | Incidental | Antonio aprende a firmar en el jardín. |
| 6 | 0:25:08 | 0:05:15 | Diegética | Teatro para Antonio: su primera comunión. Luis de Pablo es el organista. Sucesión de varios himnos símbolos políticos de la Guerra Civil Española. |
| 7 | 0:42:22 | 0:02:17 | Diegética | Sonido de lo que parece un <i>sitar indio</i> . Antonio camina por el pasillo tras escuchar suplicar a Luchy para que abriera la caja fuerte. Encuentro con su hijo. |
| 8 | 0:46:49 | 0:02:49 | Mixta | Antonio en la habitación de los objetos escuchando sus sonidos y una melodía a penas imperceptible a volumen muy bajo. Parece representar el estado interno del personaje confrontando los sonidos de los objetos de su memoria perdida. |
| 9 | 0:54:27 | 0:01:55 | Incidental | Encuentro campal entre barajas rojas y verdes. Posible homenaje a Eisenstein. |
| 10 | 0:59:01 | 0:00:52 | Diegética (acusmática) | Antonio en un coche negro. |
| 11 | 1:06:05 | 0:01:15 | Diegética (acusmática) | Dos temas uno tras de otro. Con la música pretenden generar un efecto en la memoria de Antonio: la madre muerta y la Navidad. |
| 12 | 1:19:07 | 0:03:20 | Mixta | Luchy pone una cinta de <i>cassette</i> para escuchar el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo. |
| 13 | 1:28:45 | 0:02:30 | Incidental y extradiegética | Final: todos en sillas de ruedas. |

Tabla 28

La primera secuencia de imágenes (títulos de crédito y tema A), muestra una bodega llena de muebles o recuerdos olvidados, en términos metafóricos, acompañada por una gama de sonidos electrónicos y de objetos que discurren en línea horizontal, sin más estratos instrumentales que un discurso musical repetitivo y atemático posiblemente dentro de los cánones de la *musique concrète* según Vernon y Eisen⁴⁴⁸. La fuente sonora genera a través de la insistencia en sonidos de la misma altura (que por su puesto no funcionan con un lenguaje tonal, por lo tanto, no usan recursos de tensión-

⁴⁴⁸ VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: *Op. cit.*, pp. 41-59.

resolución), una progresión de repeticiones donde la tímbrica de cada sonido es devaluada en microtonos, determinando un significado a nivel macroestructural, de tipo intuitivo más que racional. El discurso musical repercute directamente en la serie de imágenes y se traduce en la incomodidad del personaje de Carlos Cano con sus recuerdos, aglomerados en un rincón de su casa. En ese sentido, la banda sonora funciona como complemento de una representación visual que sin ésta cambiaría su significado. En otras palabras, la música define el significado último de esta secuencia, que sólo volverá a repetirse cuando el protagonista se pierde dentro de su propia casa y tras caminar entre los pasillos, aparece en el centro de su propio laberinto, en el lugar de las revelaciones: esa bodega que almacena sus recuerdos. Preso del pánico, porque finalmente es consciente de los verdaderos sentimientos de cada uno de sus familiares, resuelve el acertijo entendiendo lo poco que contribuyó él mismo en el pasado para que las personas de su entorno le expresen en el presente algún tipo de cariño o respeto sincero.

El tema C es muy similar en estructura y planteamiento estético al tema A de *La madriguera*. Un motivo sencillo cuya que alimenta dos secuencias, una de ellas interrumpida por una de las ensoñaciones del personaje, en la que imagina varios caballeros de la Edad Media montados a caballo con armadura y con sus escudos. La banda sonora, en este caso compuesta por música-silencio-música, funciona como parámetro delimitador entre realidad y sueño. El hilo sonoro está destinado a acompañar la realidad de Antonio en la que practica escribir su firma con la mano derecha, aunque tenga mayor movilidad en la izquierda. En oposición, un silencio parcial salpicado de sonidos itinerantes de la silla de ruedas se destina a su fantasía.

De esta forma, articula la estructura de una misma secuencia a través de la banda sonora y de los efectos de significación que ésta construye.

Ob.

Vibráfono

Acordeón

Contrabajo (pizz.)

1

4

7

Ejemplo 17. Transcripción tema C –*El jardín de las delicias*–

Ob.

Vib.

Acord.

Cb.

11

16

Ejemplo 18. Transcripción tema C –*El Jardín de las delicias*–

Desde un sentido global de la función, la aplicación y eficacia de esta microestructura sobre el texto audiovisual es absolutamente representativa de una farsa teatral y melodramática. Para ello, el compositor ha diseñado una estructura simple que es ejecutada y protagonizada por el vibráfono. Tanto en el tema A de *La madriguera* como en el tema C de *El jardín de las delicias*, el compositor acude a una estética tímbrica basada en el vibráfono y asociada de alguna manera al significado de *farsa*.

Dentro de la música incidental escrita por Luis de Pablo, destacamos el tema J,



Imagen 29. Sueño de Antonio recordando el accidente

que acompaña la última secuencia de la película. Obra constituida por instrumentos de cuerda frotada y pulsada ⁴⁴⁹, voz masculina de tesitura de tenor y sonidos ambientales donde el chirrido de la silla de ruedas es protagonista acompañada de un reloj que marca el tempo haciendo las veces

de instrumento de percusión. Con un estilo de sonoridad y estética medieval, a modo de danza cortesana, tiene un desarrollo melódico que describe una línea sinuosa, curva con dirección ascendente/descendente, donde la introducción de las cuerdas marca la estructura de la pieza seguida por la voz masculina. Las tímbricas de cada instrumento se van añadiendo una a una de forma paulatina:

Ejemplo 19. Transcripción tema J –El jardín de las delicias–

⁴⁴⁹ Posiblemente dentro del formato instrumental concebido por el compositor, el *dulcimer* o *dulcema* sea parte del mismo. En nuestra transcripción lo hemos interpretado de esta manera por tratarse de un instrumento que aporta una tímbrica medieval, evocado en algunas secuencias de la película en elementos de la fotografía, los símbolos oníricos del personaje de Julián, etc. La *dulcema* es un “instrumento de cuerda percutida que formó parte del instrumentado medieval y suele catalogarse como cítara vinculada a la genealogía del santir y santur [...] de origen persa”. En ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009, pp. 168-169.

The image displays a musical score for three instruments: Dulciana (Dul.), Viola (Vc.), and Percussion (Perc.). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (7, 13, 14, and 18). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Dulciana part features melodic lines with various ornaments and triplets. The Viola part provides harmonic support with sustained notes and moving lines. The Percussion part consists of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often marked with '7' for eighth notes and '3' for triplets.

Ejemplo 20. Transcripción tema J –*El jardín de las delicias*–

Su conexión con la imagen final, ese cuadro absurdo en el que cada uno de los personajes vaga por el jardín sentado en una silla de ruedas, se basa en la aportación (en cuanto a significado) de la música sobre el texto icónico, de tal forma, que la danza cierra un ciclo en el que cada uno de los personajes ha desempeñado su papel en la corte del rey. La farsa griega finaliza, los bufones se desplazan por el jardín sumidos en mundos distintos con la mirada perdida. Esta expresión de farsa aristócrata, es representada en la secuencia final por la banda sonora, mientras en el transcurso del filme, serán las imágenes las que evoquen esta interpretación teatral. Así, la corte se

refleja en la danza, mientras la ironía y la burla están en la introducción de elementos sonoros de objetos como el reloj y la silla de ruedas.

Esta corte con rey y barajas, también se refleja en la secuencia de los jinetes que saltan sobre Antonio mientras aprende a escribir su firma. Otro ejemplo de esta tesitura narrativa es el tema G de Sergei Prokofiev que conforma el esqueleto de esta secuencia con una representación que llena la pantalla de colores, en la que un grupo de niños disfrazados de barajas pelea entre sí hasta matarse⁴⁵⁰. Los acordes de *La cantata de Alejandro*, de la película *Alejandro Newsky* de Serguéi Mijáilovich Eisenstein, fueron utilizados por director porque le recordaba un juego infantil de su época de colegial, juego en el que los chicos utilizaban escudos de madera. Más tarde, cuando Carlos Saura tuvo la posibilidad de ver *Alejandro Newsky* recordó mucho aquellos momentos en el colegio, un recuerdo que le llevó a usar esta obra en *El jardín de las delicias*, como un homenaje que en términos narrativos, únicamente representa para Antonio una ensoñación más, cuya dirección se precipita y resume en el bloque final.

Además de la obra de Sergei Prokofiev, Carlos Saura utiliza el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo para la secuencia en la que Luchy, la esposa del protagonista, da un paseo por los jardines de la ciudad de Aranjuez con su marido, Antonio. La introducción y elección de esta obra reconocida sugiere el refuerzo de códigos asociados a la constitución de la farsa: ¿Qué bloque sonoro es más adecuado para la caminata de dos enamorados por Aranjuez que la obra del mismo nombre? Una metáfora directa que refuerza el mensaje de manera evidente⁴⁵¹ señalando al personaje de Luchy como simple y subrayando su discurso como víctima preparado para que Antonio le traspase el poder económico. El efecto que produce este enlace audiovisual, casi construye un bloque mixto, es decir,



Imagen 30. Antonio con su hija aprende a firmar

⁴⁵⁰ Quizás en alusión al cuento de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, en el que la corte real está representada por barajas.

⁴⁵¹ El *Concierto de Aranjuez* es una de las obras más interpretadas actualmente, tan conocida como la *Sinfonía n° 5* de Ludwig van Beethoven. En este sentido se puede decir que recurrir a ella bajo los parámetros que ofrece el filme, resulta para el espectador hasta cierto punto algo ficticio y preparado dentro de ese contexto, una ironía del director.

incidental-diegético, que ambienta la escena sin definir su función. ¿Se trata de una banda sonora producto de la cabeza de Luchy o de la película misma?

En este talante mixto también podría englobarse el coro de niños que interpretan *Noche de Paz*, mientras el padre de Antonio simula una vez más, escenas de su vida. En este caso, alude al momento en el que recibe la noticia de la muerte de su madre: una Navidad en la que el personaje todavía era un niño. Para éste, el bloque sonoro es incidental, porque no es consciente del teatro que ha montado su progenitor para continuar con esa terapia absurda de representar diferentes momentos de su vida y reforzar el proceso de recuperación de la memoria a través de fragmentos musicales escogidos especialmente por el padre del protagonista. Así, tanto para el padre como para los actores que participan en la farsa, se trata de música diegética puesto que son conscientes de ella.

El tema F es introducido como preludio a la secuencia en la que padre e hijo tienen un diálogo casi teatral, donde el hijo asume el papel de padre y pronuncia el discurso tópico de la época. El tema está construido a partir de escalas con sonoridad oriental y progresiones ascendentes de células microtonales que varían constantemente. De ritmo libre y abundancia de *rubatos*, el fragmento ambienta la secuencia en la que Antonio se siente totalmente desubicado y humillado por la crueldad de su hijo. La música únicamente aporta el elemento diegético que ubica al joven, en una generación en torno a los años '60, muy influenciada e interesada por la cultura de la India como muestran varias de las canciones compuestas por George Harrison del popular grupo inglés *The Beatles*⁴⁵².



Ejemplo 21. Transcripción del tema F –*El jardín de las delicias*–

⁴⁵² Canciones como “Within you whitout you” del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* publicado en 1967, “Love you to” del álbum *Revolver* de 1966, entre otras composiciones de George Harrison.

Los segmentos sonoros diegéticos engloban los temas D y E, usados en la secuencia de la primera comunión en la que el propio Luis de Pablo interpreta el papel de organista. Estos segmentos funcionan de forma complementaria.



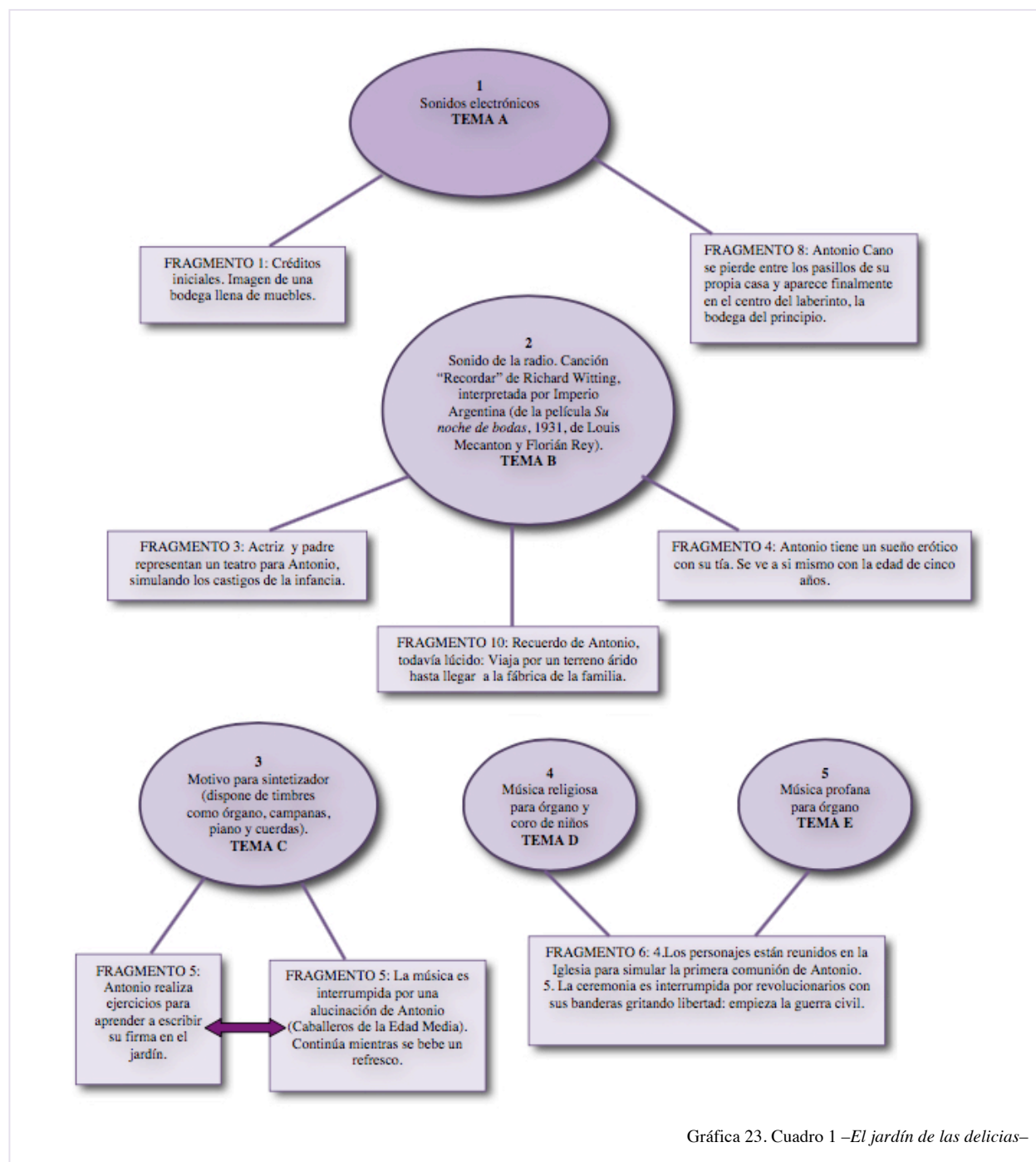
Imagen 31.
Luis de Pablo interpretando a un organista en *El jardín de las delicias*

El primero para coro infantil y órgano, una representación directa de religiosidad; y el segundo que interrumpe de forma brusca al primero, es una marcha para órgano solo que se compone de una melodía sencilla reforzada por octavas paralelas, cuya célula motívica se origina en una cuarta justa ascendente, forma una frase cerrada y se repite mediante progresiones ascendentes. Sobre este tema, gritos de los actores proclamando la República ondeando la bandera de la misma. Así, el tema E se convierte en el elemento descriptivo del sentimiento que interpretaban un grupo de actores irrumpiendo en el recinto con pancartas republicanas que anuncian el advenimiento de la Guerra Civil Española. Estructuralmente son temas muy distintos, de significación clara a la hora de aportar y ampliar el espectro de esta secuencia. Su función es reforzar una vez más, la farsa teatral que prepara la familia de Antonio y transmitir símbolos a los que Umberto Eco llamaría *sistemas connotativos* enmarcados dentro de una tipología cultural: himnos cargados de símbolos.

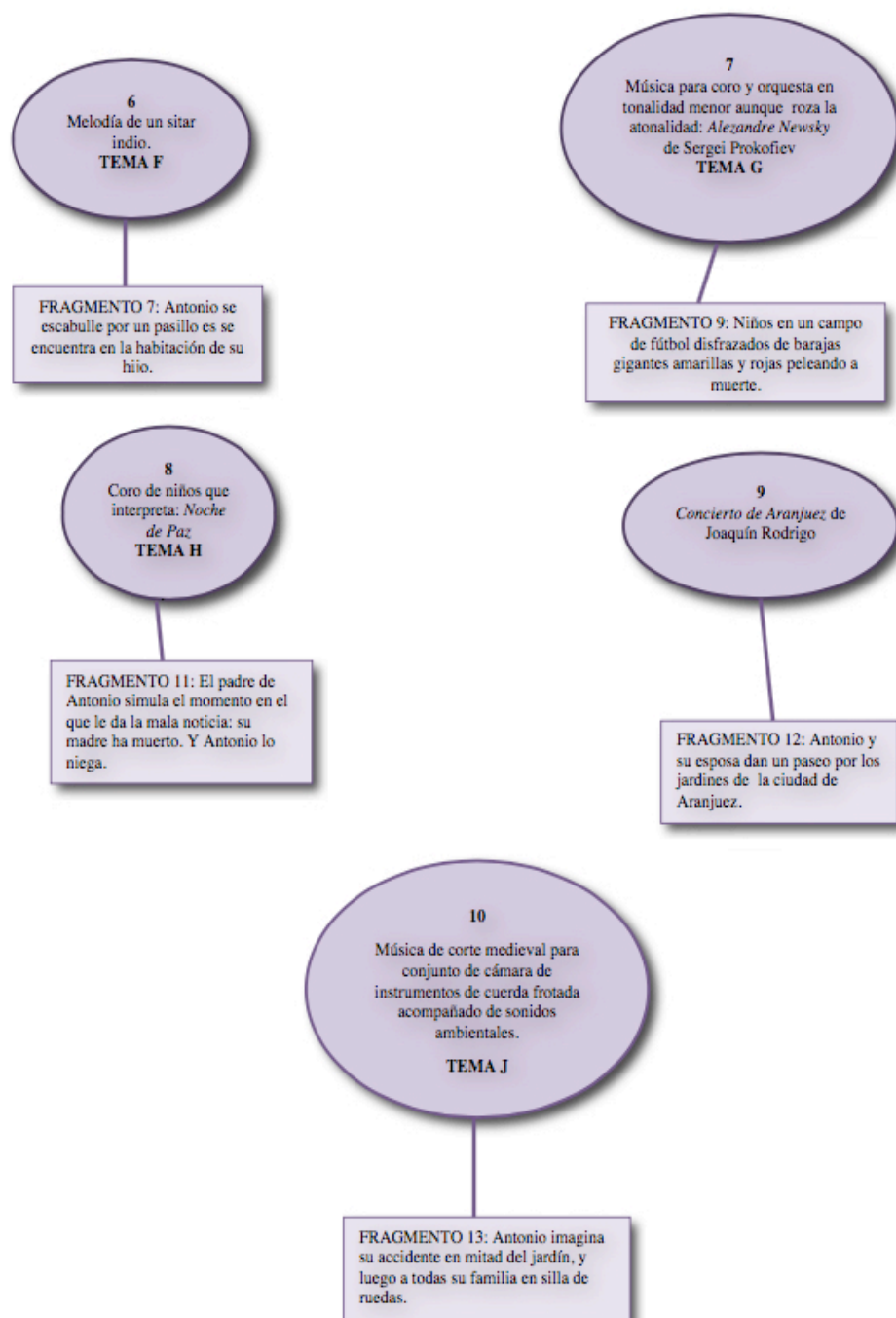
Finalmente, el tema B introducido en la diégesis narrativa, es el representante de los recuerdos en estado puro, sin imaginación que los tergiverse. La voz de Imperio Argentina en una canción que apela al concepto de nostalgia por excelencia. De esta forma, con un desarrollo melódico íntimamente ligado al texto, el tema será introducido en tres secuencias fundamentales para el significado global de la obra. El ejercicio de la audición de esta canción en concreto, es realizado por los personajes de forma consciente aplicando una técnica conductista a través de la música para remover los recuerdos olvidados de Antonio. No en vano, la temática de la letra del tema B se refiere a temas nostálgicos. Un hecho que lo convierte como código, en un resorte de ISOs gestálticos asociados a iconos culturales desde el punto de vista perceptivo.

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

El jardín de las delicias



Gráfica 23. Cuadro 1 –*El jardín de las delicias*–

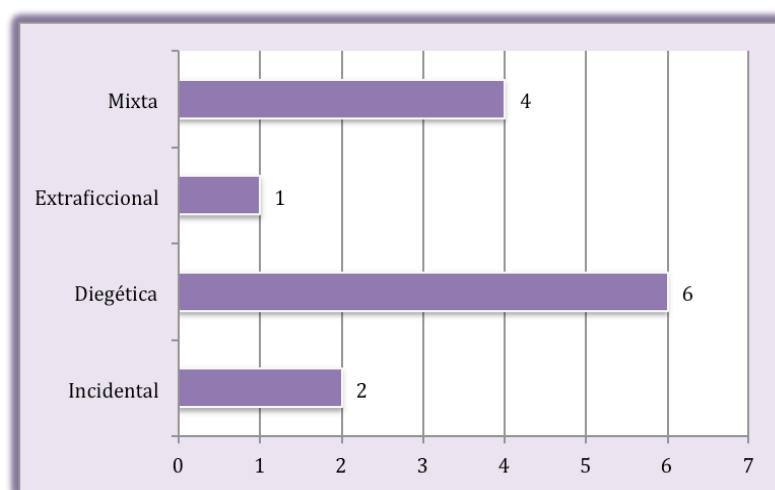


Gráfica 24. Cuadro 2 –*El jardín de las delicias*–

El texto audiovisual de *El jardín de las delicias*, se compone de un aparato musical cuyas vértebras principales se corresponden con el juego narrativo del guión. Así, los tres paralelos: realidad familiar, fantasías de Antonio Cano y recuerdos, tienen una cualidad individual y particular, que desarrolla su propia estética y se estructura con un tejido microestructural propio. La banda sonora es un reflejo de ese agrupamiento por significados, que finalmente constituyen el universo audiovisual de este filme. De tal manera que los tres procedimientos: música diegética, incidental y mixta, dan cuerpo y significados complementarios a cada una de las secuencias. Cabe destacar el homenaje que realiza el director a Sergei Prokofiev y a Serguéi Mijáilovich Eisenstein, en esa secuencia producto de las fantasías del protagonista.

La intervención de la música se va a remitir a un total de trece escenas, donde las funciones narrativas de la música se despliegan de la siguiente manera:

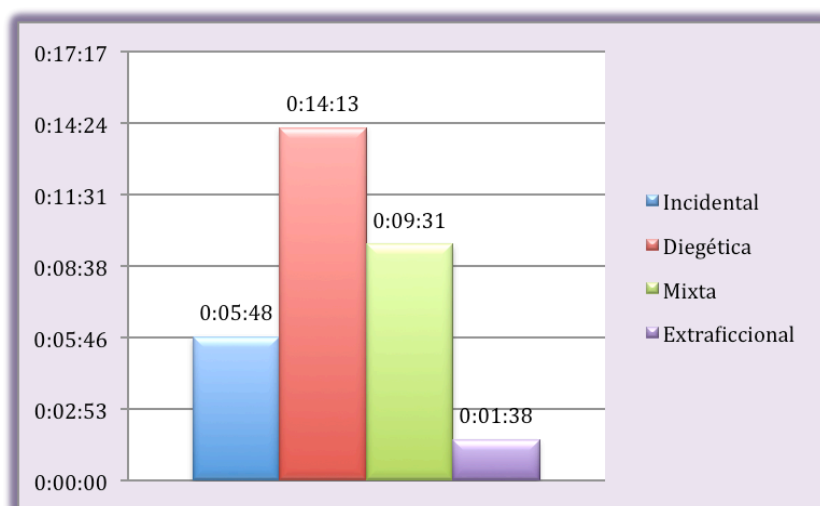
Número de intervenciones en El jardín de las delicias



Gráfica 25

De la misma forma que en *Peppermint Frappé*, las intervenciones diegéticas van a ser mayores en relación a otras funciones, tanto en tiempo como en número de veces. La música incidental se limitará únicamente a dos secuencias, si englobamos la función *mixta* (la suma de dos funciones diegética e incidental) en un apartado diferente. No obstante, la suma de intervenciones se equiparará a partes iguales, si asumimos las escenas con funciones narrativas dobles por parte de la música.

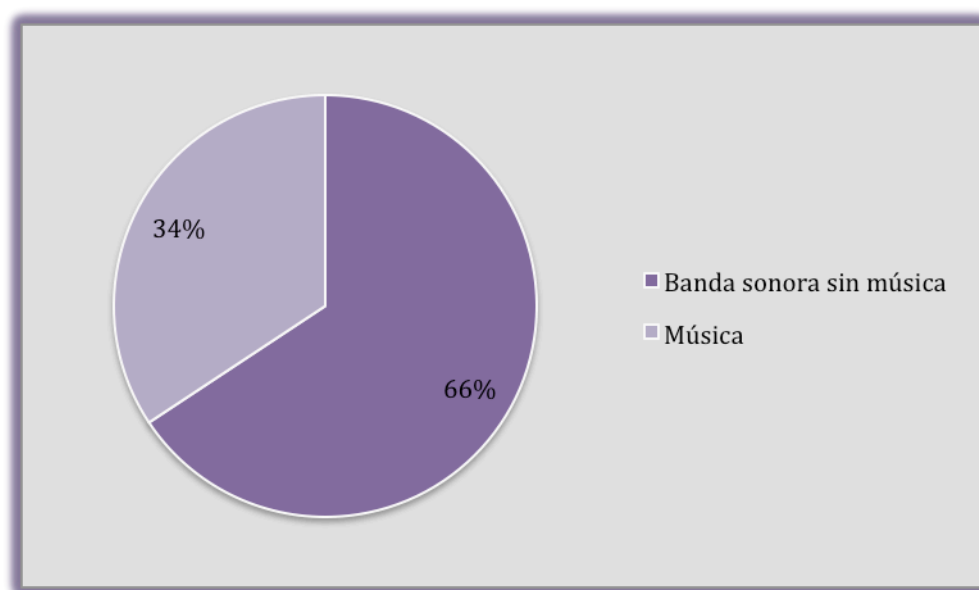
Funciones narrativas (tiempo) en El jardín de las delicias



Gráfica 26

Así, tendremos un total de 31 minutos de música que suponen un 34% de los 90 minutos que dura el filme.

Relación entre música y tiempo total de El jardín de las delicias



Gráfica 27

Si realizamos una descripción genera de los fragmentos musicales del filme, veremos que la plantilla instrumental es muy amplia y abarca tanto instrumentos considerados étnicos, como es el caso del *sitar*, como instrumentos convencionales (oboe, vibráfono, acordeón, contrabajo, instrumentos de cuerda pulsada, sonidos de objetos como el reloj y la silla de ruedas, violines, violonchelos, violas y toda clase de

instrumentos que conforman la orquesta). Es una banda sonora amplia en cuanto tímbrica y en cuanto a géneros y estilos musicales, abarcando la tabla entera de clasificación de instrumentos según R. Benenzon.

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| FETALES | Campana con badajo |
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, vibráfono, voz femenina, voces blancas |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo |
| HERMAFRODITAS | Órgano, piano, sintetizador, acordeón |

Tabla 29. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *El jardín de las delicias*

El jardín de las delicias se convierte en una plataforma multidimensional no solo por la simbología que la secuencia final le traslada al espectador en relación con el cuadro de El Bosco, sino también que esta amplitud icónica se traslada a cada uno de los elementos musicales que se dan cita en el largometraje. Solamente una recopilación y clasificación de los diferentes temas que intervienen en la banda sonora, nos darían un amplio espectro sobre la historia de la música universal, desde evocar estilos del medievo con elementos sonoros de estéticas vanguardistas incluyendo objetos como un reloj o el sonido de las sillas de ruedas, hasta canciones como “Recordar” interpretada por Imperio Argentina o incluso el sonido del sitar señalando la experimentación étnica que algunas corrientes del *pop/rock* experimentaron durante las décadas de los ‘60 y ‘70. De esta manera, la música despierta a nivel perceptivo:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|---------------|--|
| Sentimental | La música trabaja como un sueño, evoca mundos agradables para el personaje de Antonio. |
| Asociativa | Los personajes que rodean al protagonista, utilizan la música como herramienta asociativa para rescatar sus recuerdos. |
| Motor | La música te pone en movimiento y ambienta las escenas donde los niños luchan en batallas disfrazados. |
| Actualización | La música expresa los sentimientos de confusión del protagonista de manera anempática, completando a modo de contrapunto, los significados de la pantalla. |

Tabla 30. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *El jardín de las delicias*

Todos los elementos del multi-universo fílmico, parecen contribuir a este crisol que representa el cuadro de *El jardín de las delicias* en la película de Carlos Saura.

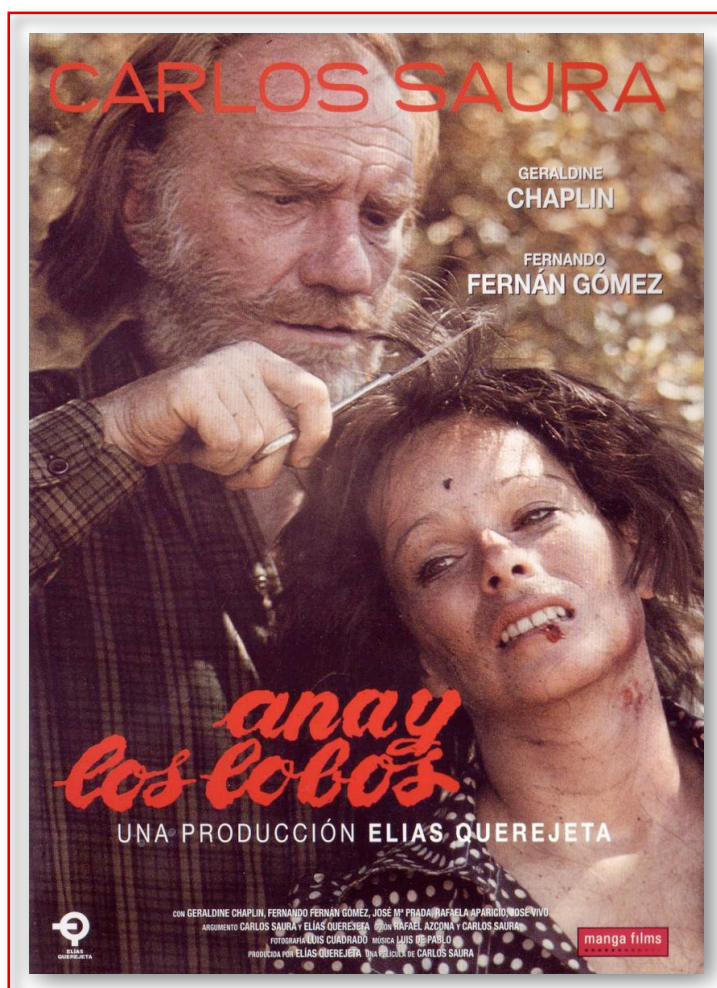


Imagen 32. Cartel de *Ana y los lobos*

La tarea más profunda suele ser la más oscura.

Clarissa Pinkola⁴⁵³

⁴⁵³ PINKOLA, Clarissa: *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B Zeta de Bolsillo, 2007.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Ana y los lobos</i> | |
|------------------------|---|
| Director | Carlos Saura |
| Año | 1973 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 4-6-1973 |
| Productora | ELIAS QUEREJETA GARATE |
| Intérpretes | Geraldine Chaplin, Fernando Fernán Gómez, José María Prada, José Vivó, Rafaela Aparicio, Charo Soriano, Marisa Porcel, Nuria Niñas: Lage, María José Puerta, Sara Gil |
| Espectadores | 478.550 |
| Recaudación | 148.053,74 € |
| Distribuidora | ELIAS QUEREJETA P.C. S.L. / ELIAS QUEREJETA P.C. S.L. |
| Argumento | Carlos Saura |
| Guión | Rafael Azcona, Carlos Saura |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Luis de Pablo |
| Formato | 35 milímetros |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 102 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |
| Productor | Elías Querejeta |
| Premios | 1973: Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película) |

Tabla 31

2. Sinopsis



Imagen 33. Ana

Ana es una institutriz extranjera que llega a una casa aislada a hacerse cargo de la educación de tres niñas de una familia adinerada, compuesta por una madre hipocondríaca y dominante, y por sus tres hijos: Juan, José y Fernando. El primero de ellos, casado con Luchy, madre de las tres niñas. Este reprime ante su mujer sus impulsos de maniaco sexual mientras persigue a las criadas y a Ana le manda cartas obscenas. José por su parte, colecciona armas y uniformes militares y vela por el orden estricto y la seguridad de la casa. Fernando en cambio, sufre arrebatos de misticismo que le llevan a encerrarse en una cueva y a cortar el cabello a las muñecas e sus sobrinas, como rechazo a las vanidades terrenales.

La llegada de Ana a la casa, provoca en los tres hermanos una rivalidad y competencia entre ellos, por tratar de atraerla al mundo de cada uno. La obsesión llega a tal punto, que Luchy amenaza con suicidarse lanzándose desde el tejado mientras insulta a la nueva institutriz. Finalmente Ana abandona la casa y en su intento, es abordada por los tres hermanos. Fernando le corta el pelo, Juan la viola y José le dispara.

3. El universo del filme

La idea inicial de la película surgió del *Capricho* nº 65 de Francisco Goya, titulado *¿Dónde va mamá?*. Imagen de una mujer hidrópica llevada por otros personajes, entre ellos un gato y un búho. *Ana y los lobos* supone en realidad, un salto considerable en relación al *Jardín de las delicias*. El director y guionista tardó año y medio en construir la historia. Como en filmes anteriores, muchos elementos se repiten: la importancia de la imaginación desarrollada con un carácter lúdico, el simbolismo y lo grotesco. Pero en el caso de esta película, los ingredientes logran crear un microcosmos zoológico donde todos los personajes construyen una representación teatral que desarrolla personalidades extremas y patológicas. Carlos Saura opina: “[...] yo tenía la idea, simplemente de una película donde estuvieran representados un poco los tres

grandes poderes de nuestra sociedad”⁴⁵⁴. Representados por los tres hermanos: religión y misticismo; el poder militar; y el deseo sexual con un único significado, el placer por el placer; es decir, Fernando, José y Juan respectivamente. Por otro lado está Luchy, la mujer de Juan, que representa la pasividad de un tipo de mujer de la sociedad española de entonces, cuyo centro único está entorno a su vida familiar. Un “cuento cruel” que el director describe: “Yo siempre he pensado que *Ana y los lobos* era más un cuento que otra cosa. Más bien una fábula. Los personajes son más claramente arquetipos. Existen los buenos, los malos, etc.”⁴⁵⁵.

La estructura general puede entenderse como un planteamiento espiral, donde se insinúa que los sucesos se repiten con cada nueva institutriz que llega a la casa. Una configuración cíclica que en determinado momento se verá desbordada por la incertidumbre, por el temor al caos una vez que se ha introducido un nuevo elemento que cambia el orden de los factores, y por lo tanto, los sucesos mismos.

No existe una traslación de lo real a lo imaginario, o del presente al pasado, en este caso se construye una realidad total donde “[...] tanto la realidad niega a los personajes como éstos la niegan”⁴⁵⁶. Y en este universo fantástico, que amplía los significados, se edifica un “cuento cruel” según le llama Agustín Sánchez Vidal, un juego a gran escala donde participan todos y cada uno de los personajes de la familia. Se trata de una representación general que genera ensoñaciones compartidas y una ambigüedad continua. Una de las escenas claves, en este sentido, es la del brasero, cuando el personaje de José se agacha para revisar el brasero y debajo de la mesa, se fija en las piernas de Ana. El espectador tiene la sensación, por un momento, de que Ana está con él y con su madre. A continuación, al ampliar el cuadro de la escena, queda claro que ella no está allí y por primera vez este personaje le reconoce a su madre, su temor a perder a Ana. A lo que ella responde que luce, que él tiene tanto derecho como sus dos hermanos. Entonces el espectador es consciente de la totalidad del juego, de esa farsa común creada por la familia, en la que Ana finalmente también participa, como cómplice y provocadora, especialmente con los personajes de Juan y José, porque Fernando despierta en ella cierta fascinación.

⁴⁵⁴ BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 305.

⁴⁵⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p.78

⁴⁵⁶ BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, p.294

Su participación en el juego empieza a partir de la reunión con la madre, cuando ésta le muestra las cajas donde guarda los recuerdos de cada uno de sus hijos. Y en cierta manera le pide paciencia y comprensión con cada uno de ellos. Así, Ana se integra progresivamente en el juego para desintegrarlo, de modo que las reglas cambian. Ella ya no es víctima. Juega sus cartas con astucia, esto provoca en los hermanos un desconcierto que precipitará el final de forma inmediata. Para Carlos Saura:

Es la parte más brutal de la película, porque todo lo demás tiene un carácter, hasta cierto punto, rondando lo grotesco, la farsa y hasta un cierto humor [...]. La chica recoge sus cosas, cierra la maleta y sale de la casa. Como siempre, ese es un final de la película [...]. Y entonces pensé ‘¿Por qué no voy a hacer ahora que esos personajes se realicen?’⁴⁵⁷.

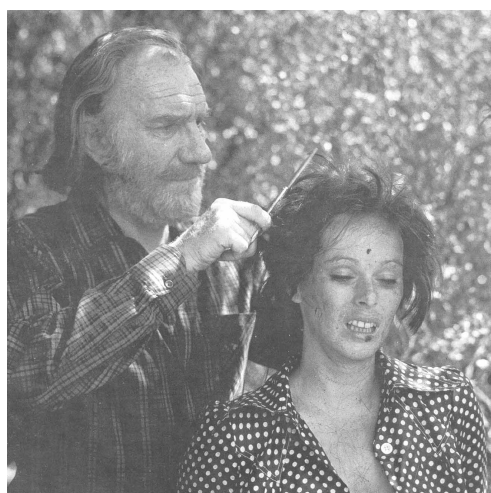


Imagen 34. Fernando cortando el pelo de Ana

La secuencia anterior al final está enfocada a través del personaje de Fernando, como una ensoñación, con una indefinición entre realidad y sueño, pero la escena última se transforma en una realidad violenta, donde la madre ordena (como ser omnipresente de la obra) a sus hijos que se detengan. –¡Está vez han llegado demasiado lejos!–. Una madre que los confunde continuamente y que le narra a Ana, con total normalidad, detalles patológicos de la educación de sus hijos. Una

mujer anclada en una vida que compartía con su esposo.

La configuración cíclica de la historia es intuita a partir de que el personaje de Fernando entra en la cueva: -Fernando ya está otra vez en la cueva-, o cuando las niñas no encuentran a su muñeca y saben perfectamente en qué sitio está enterrada y presumen: -Le habrán cortado el pelo, ya verás...-. En ese sentido, el corte de pelo de la muñeca casi es un anuncio del desenlace final, donde Ana pierde la dignidad como mujer: la violación, el corte de pelo y finalmente la muerte, son una negación de su feminidad.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 308.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

La estética narrativa y los planteamientos en torno a temas como las obsesiones infantiles, la farsa grandilocuente o la adoración de las cosas a través del fetichismo, cumplirán un ciclo, culminarán una cima en este filme. La estructura narrativa es más cercana a *La madriguera* que a *El jardín de las delicias*, a pesar de ser anterior cronológicamente. En este sentido, el esqueleto sonoro se podría equiparar con *La madriguera*. En efecto, se compone de un número de bloques auditivos mínimo, que se optimiza para cubrir el máximo de escenas⁴⁵⁸, en donde la aplicación resulta sistemática y coherente con el significado global de cada secuencia.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|----------|----------|------------------------|---|
| 1 | 00:00:00 | 00:01:35 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 00:04:40 | 00:00:22 | Diegética | Ana desembala su maleta. |
| 3 | 00:11:47 | 00:00:25 | Incidental | Primer día durante la cena. Música de uno de los personajes fijándose en Ana. |
| 4 | 00:18:33 | 00:00:37 | Diegética | Las niñas cantan y juegan. |
| 5 | 00:34:45 | 00:01:00 | Diegética | Ana se pinta las uñas. |
| 6 | 01:02:02 | 00:00:20 | Diegética | Ana canta mientras limpia. |
| 7 | 01:02:45 | 00:03:07 | Diegética | Música de un tocadiscos. |
| 8 | 01:07:12 | 00:01:39 | Incidental | Juan en la habitación de Ana. Suena el motivo de ella. |
| 9 | 01:13:19 | 00:00:24 | Incidental | Fernando orando en la cueva con Ana. |
| 10 | 01:22:35 | 00:00:56 | Diegética (acusmática) | Ana y Fernando oyen la marcha militar a lo lejos. |
| 11 | 01:29:25 | 00:01:24 | Diegética | Final. |
| 12 | 01:32:22 | 00:00:34 | Mixta | Continuación del final |

Tabla 32

La banda sonora esta compuesta fundamentalmente por cinco segmentos, todos de tipo diegético, excepto uno cuya aplicación es doble. Dos de ellos, tema D y E, son cantos que los propios personajes realizan como parte de sus actividades dentro del guión. El primero es una nana que la mayor de las niñas le canta a su muñeca: “Ea la nana, ea la nana, duérmete lucerito de la mañana...”. El segundo, una marcha militar que

⁴⁵⁸ Optimización con respecto a un plan sobrio en cuanto a la intervención de la banda sonora. Es evidente que en *Ana y los lobos* la economía musical será una de sus características fundamentales, así como la importancia de los matices teatrales que cada actor pueda aportar a su propia interpretación.

es tarareado por Ana mientras limpia la colección de uniformes de José. Su tarareo genera una conversación entre ambos personajes sobre el pasado de Ana como hija de un militar.

Los dos segmentos funcionan por complemento frente a las acciones que realizan los personajes. Su disposición pertenece a la microestructura del texto más que a la banda sonora en sí misma, puesto que a pesar de que los segmentos de música diegética pertenecen a la dinámica interna de la historia y los personajes son conscientes de su existencia, el grado de percepción es mínimo. Así por ejemplo, en un musical los personajes realmente no son conscientes de que entre secuencia y secuencia bailan coreografías y cantan con una orquesta que les acompaña. Es un hecho natural que pertenece a la historia. De todas formas, y aunque su aportación y función dentro del macro audiovisual se corresponde con los códigos lingüísticos, ambos temas se englobarán en el apartado de música diegética. En este sentido y con mayor claridad, destacan los temas A, B y C; y solamente el último pertenece a Luis de Pablo.

Entonces tenemos un texto audiovisual marcado por cinco segmentos musicales, dos de ellos prácticamente obviados por su naturaleza lingüística, y los tres restantes (un número insignificante para una película de una hora y cuarenta minutos) que funcionan como *leitmotifs* de los personajes y que son



Imagen 35. Elenco artístico

obras preexistentes (temas A y C), es decir, que no han sido compuestas expresamente para la banda sonora, extraídas de otros ámbitos musicales.

El tema B es reciclado de *La madriguera* donde cumple la función de representar el amor superficial y vacío entre Teresa y Peter.

Ejemplo 22. Transcripción tema A –*La madriguera*–

Ejemplo 23. Transcripción tema B –*Ana y los lobos*–

Ejemplo 24. Transcripción tema B –*Ana y los lobos*–

Este tema se asemeja en cuanto a estética sonora, estructura textural⁴⁵⁹ y plantilla instrumental, a un segmento de *El jardín de las delicias* que sugiere una realidad incierta y fingida que Antonio Cano finalmente rechaza. Sin embargo, en *Ana y los lobos* este segmento sencillo de la banda sonora se corresponde con el personaje femenino, es su *leitmotiv*. Aunque es utilizado únicamente en una secuencia como música incidental que evoca la presencia de la protagonista, la mayor parte de las veces será de tipo diegético:

- Llegada de Ana a la casa. Mientras arregla sus cosas escucha una cinta de *cassette*.
- Ana está en su habitación leyendo, mirando mapas y escuchando música.

Así, cada intervención del tema B es asociado con el mundo interno de Ana, puesto que escoge sus momentos de soledad para escuchar este segmento, que por otra parte, dadas sus características estructurales básicas: la sencillez de su dibujo melódico y de sus relaciones armónicas, es un tema de “fácil escucha”. Su intervención en la escena significará para Ana, un momento de sosiego y serenidad en el que está a salvo de locura de su alrededor.

Quizás el tema A sea el que más intervenga dentro del filme. Su disposición en puntos clave de la trama, le convertirán prácticamente en el tema fundamental de éste. Además de estar asociado al personaje militar de José como *leitmotiv*. En este caso, Carlos Saura ha escogido un fragmento musical que puede representar a manera de tópico, todo lo que está relacionado con el poder militar y sus ideales de lo “español”. No sólo por su presencia en la pantalla, sino también por la importancia que le da cada secuencia al segmento diegético cuando está sonando. De forma que será un *sistema connotativo* de todos estos conceptos. Por otra parte, los críticos le han dado especial relevancia a una de las secuencias donde este tema interviene: “El momento en el que en la cueva se escucha la música/tema de Prada –uno de los momentos más mágicos y poéticos del filme–, expresión de un juego de dominaciones ante la posesión de Ana, ejecutada con los elementos propios de cada fuerza (la marcha militar en Prada, el libro

⁴⁵⁹ *Textura* entendida como “la interacción de partes separadas que suenan juntas. La textura es el resultado del número y prominencia relativa de las partes individuales, el espaciamiento, el ritmo y el timbre (color sonoro)”. En LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid (Tres Cantos): Akal, 2005, p. 63.

de meditación de Fernando), cobra un singular carácter: la irrupción de la música, aún como elemento de ensoñación, es compartida”⁴⁶⁰. Ana y Fernando están escuchando la música, pero la música no está ahí, es un absurdo, una ensoñación compartida. Aquí la música adquiere un significado más marcado: la lucha de fuerzas ante Ana como testigo. En definitiva, un desafío entre dos mundos relativamente opuestos en cuanto a forma, pero muy similares en cuanto a fondo: el de Fernando (el tema religioso de *El misterio de Elche*) y el de José (el militar); un enfrentamiento que el director lleva a los niveles de significación simbólica a través de la música y un texto literario de Baltasar Gracián. Finalmente la música es vencida por la atmósfera mística que Fernando ha creado en la cueva.

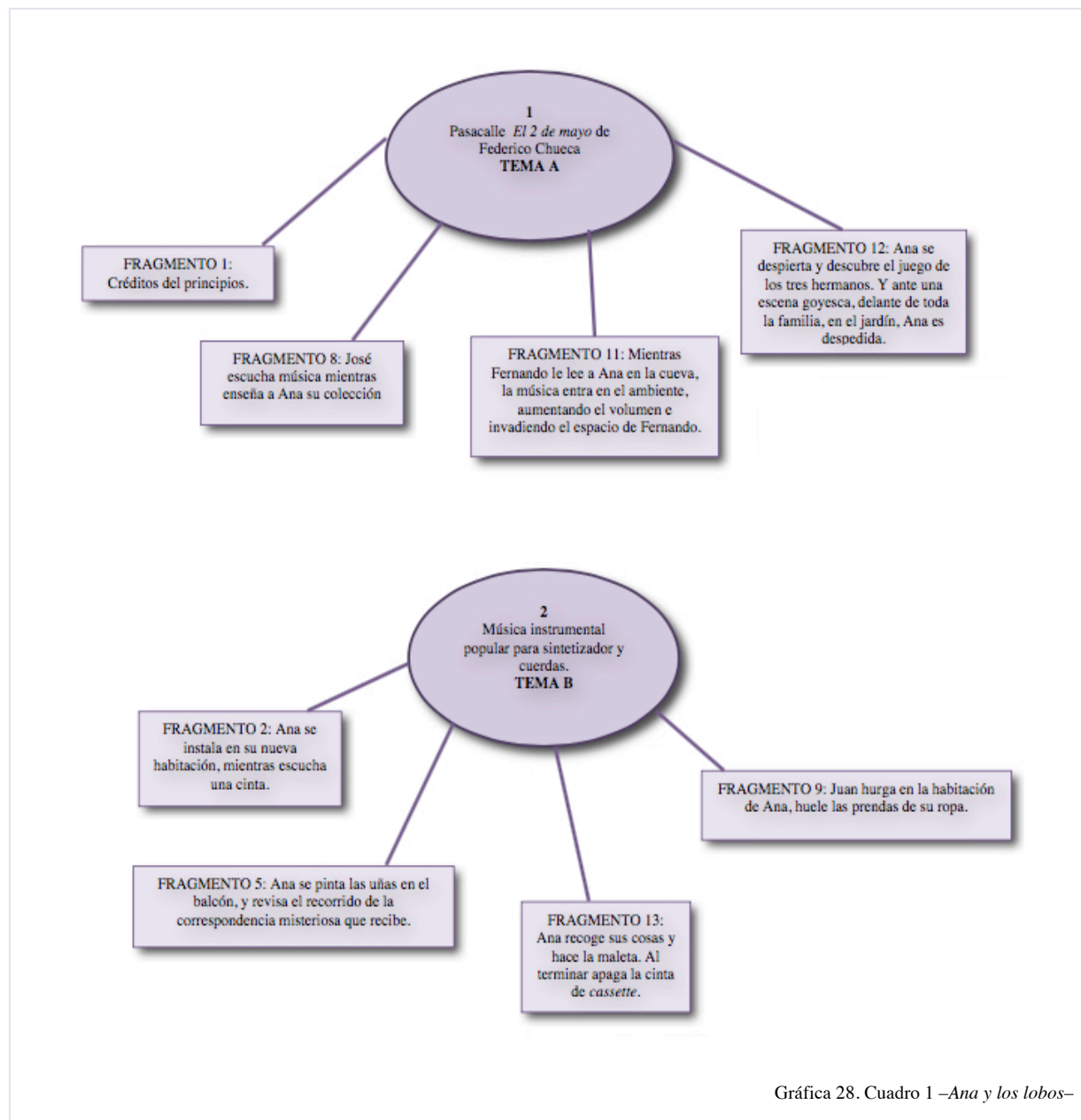
Por último, el tema C o *El Misterio de Elche*, introducido con un significado preciso y prácticamente obvio: lo místico representado por el personaje de Fernando. Este tema ya había sido utilizado por el director en *Peppermint Frappé* como complemento de ampliación de un significado concreto, la adoración de las cosas a través del fetichismo llevado a cabo en el personaje de Julián. En *Ana y los lobos* su significado es más directo, un *leitmotiv* asociado al personaje de Fernando y a su obsesión mística por encontrar el equilibrio espiritual a través de la oración y la renuncia a los bienes materiales. En este sentido, su significado es similar al que tiene en *Peppermint Frappé*, en el fondo son dos obsesiones cuyo nexo es el fetichismo que desembocarán en el mismo camino, el asesinato. Este es el ejemplo del uso de la misma música para significar el aspecto religioso de un místico y la adoración en el fetichista. De esta forma, el director a través de la música muestra su subjetividad, señalando de alguna manera el fetichismo existente en las religiones.

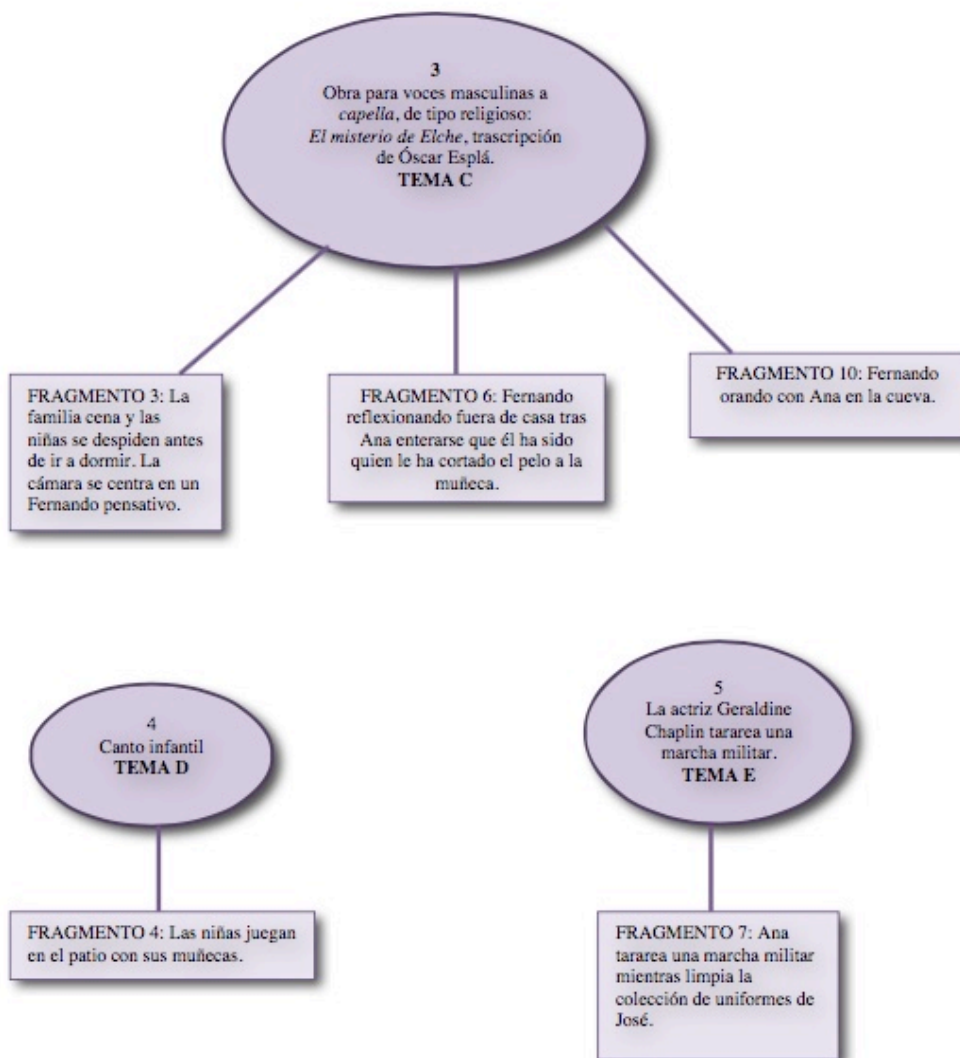
Ejemplo 25. Transcripción tema C –Ana y los lobos–

⁴⁶⁰ BRASÓ, Enrique. *Op. cit.*, p. 295.

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

Ana y los lobos

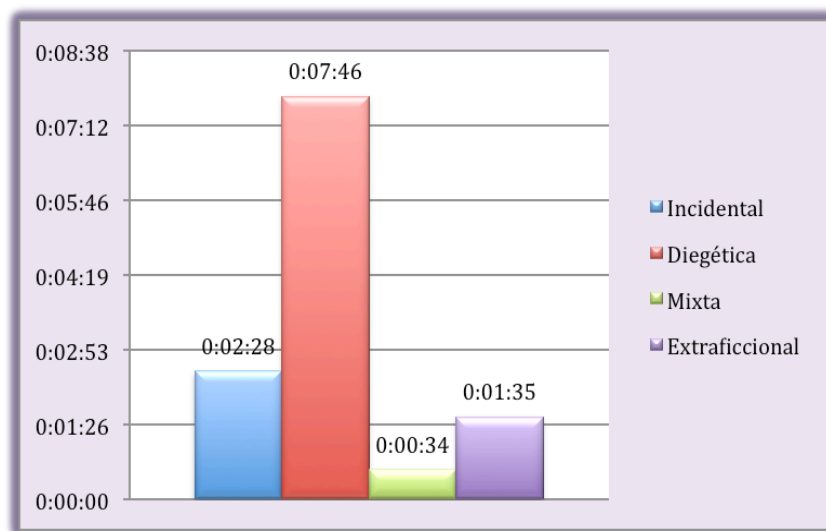




Gráfica 29. Cuadro 2 –*Ana y los lobos*–

Ana y los lobos es un texto audiovisual que se compone de un número reducido de segmentos musicales, en su mayor parte –excepto por dos secuencias– son de tipo diegético. El ritmo interno de la macroestructura se apoya principalmente en los diálogos de los personajes y en las alucinaciones colectivas.

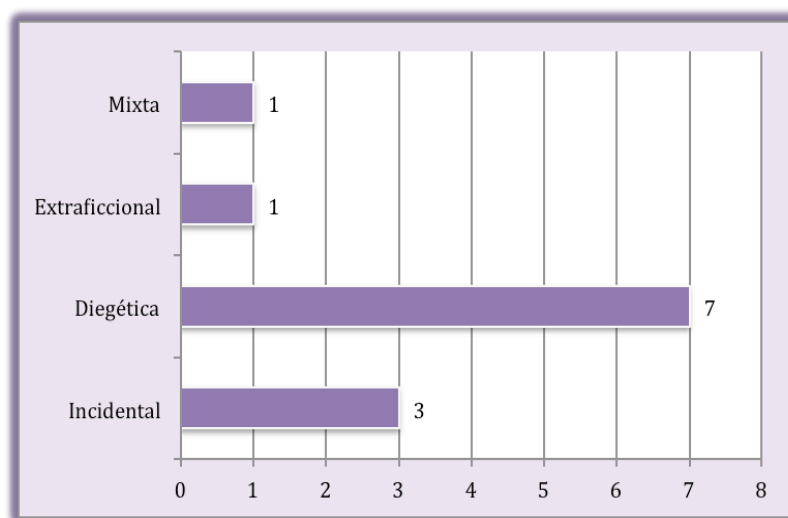
Funciones narrativas (tiempo) de Ana y los lobos



Gráfica 30

Los segmentos sonoros que requiere, no han sido escritos a propósito de la obra cinematográfica, todos existían de antemano. La intervención de estos se reduce a:

Número de intervenciones en Ana y los lobos

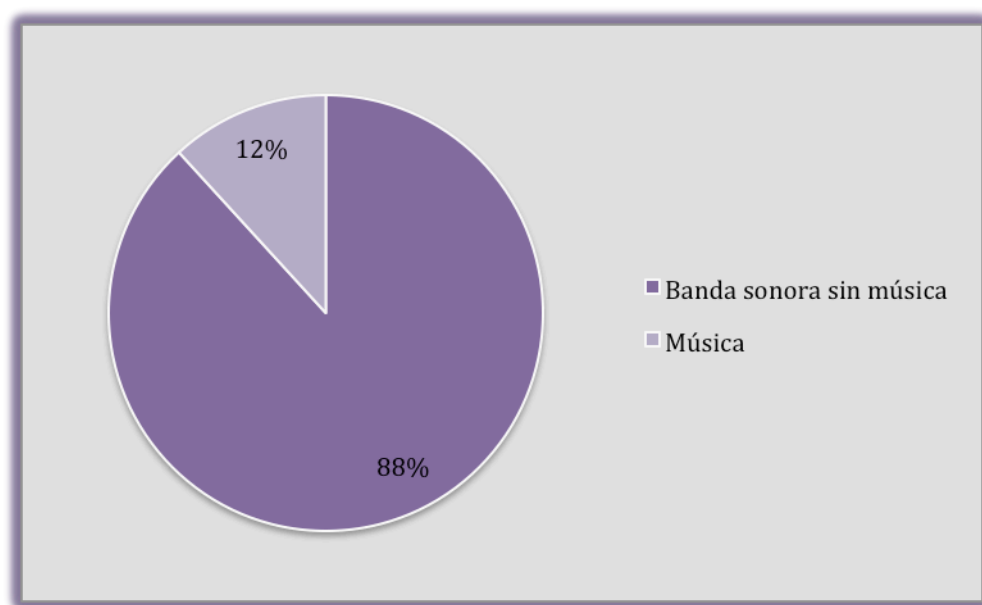


Gráfica 31

La función de cada uno de estos segmentos sonoros, se basa en la identificación con algunos de los personajes. De tal forma que cada tema musical tiene una carga de significados simbólicos asociados como *leitmotiv* a los protagonistas de la película. Estos significados serán directos, casi rondando el tópico en cuanto a la función de aportar un elemento complementario. En nuestro caso, se tratará de una exaltación de los símbolos ya existentes.

La banda sonora cumple funciones narrativas precisas que están más asociadas a la significación de los símbolos que al refuerzo expresivo de las escenas. El total de intervenciones sumará 12 minutos de música, de los 102 que dura el filme.

Relación entre música y tiempo total de Ana y los lobos



Gráfica 32

La plantilla instrumental está constituida por elementos antagónicos como puede ser la presencia de instrumentos de percusión con gran protagonismo en el tema A en oposición a el protagonismo melódico de las voces masculinas a través del juego contrapuntístico del tema C. Ambas características representan el *perfil de saliencia* determinante como elemento controlador de cada uno de los segmentos musicales.

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Membranófonos percutidos, cordófonos de cuerda frotada, vibráfono, voz femenina, voces blancas |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo |
| HERMAFRODITAS | Sintetizador |

Tabla 33. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Ana y los lobos*

Las principales funciones asociadas a la percepción del espectador despertadas por la música radican en:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-------------------|---|
| Asociativa | Cada fragmento musical se asocia a personajes concretos. |
| Social | Ana disfruta de su <i>leitmotiv</i> mientras realiza actividades en su habitación. |
| Compensatoria | En el canto de las niñas y de Ana, los personajes a través de la música disfrutan de las actividades que realizan. El cantar les acompaña ya sea en el juego o en la limpieza, como canto de trabajo. |
| Emocional | Expresa los sentimientos internos de Fernando asociados al misticismo, y de José asociados a la milicia. |
| Aspectos de fondo | Es una forma de pasar el tiempo. Se usa como ruido de fondo mientras Ana se aparta en su habitación del mundo de la casa. |

Tabla 34. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Ana y los lobos*

Ana y los lobos concebida por su director-creador como un *cuento oscuro*, es quizás la película que menos utiliza la música para evocar ambientes oníricos o llevar al espectador a niveles emocionales inconscientes. Sin dejar de darle importancia, Saura transforma las funciones de sus filmes y las reinventa en torno a sus necesidades creativas y a los nuevos planteamientos estéticos a los que evoluciona.

Conclusiones

Tras la realización del análisis observamos que la música elaborada por el compositor no sólo es amplia en cuanto a número, sino que desempeña con eficacia la función que Carlos Saura le encomienda. Y a pesar de que el tratamiento formal del texto sonoro dentro de la macroestructura audiovisual dependía en su mayor parte de decisiones del director, Luis de Pablo supo afrontar con oficio la tarea cinematográfica. Después de todo, en palabras de Manuel Gertrúdx Barrio:

Las producciones cinematográficas [...] son fruto del espíritu cooperante de muchos artistas. En ellas la trascendencia del grupo, que procede de microestructuras que avanzan lineal pero continuamente, es muy acusada. Esta característica que distingue la composición de música aplicada frente a otros tipos, presta una extraordinaria cualidad: el trabajo dentro de un colectivo permite el fluido de intercambio de ideas⁴⁶¹.

De forma que este trabajo dentro del colectivo artístico que envuelve la película, podría haber sido un aspecto positivo y enriquecedor para la experiencia dentro del cine del compositor.

En cuanto a las relaciones músico-cinematográficas, hemos determinado una estética especial para cada una de las películas del tándem Saura-de Pablo. Según el abordaje y el planteamiento narrativo podríamos agruparlas en tres: En primer término, *La caza*, cuyo material motivico, más cercano a la estética propia del compositor, es desarrollado de forma brillante y su introducción en el texto audiovisual acrecienta la tensión de la historia mediante una estructura realmente novedosa: se trata prácticamente de un solo segmento musical distribuido y optimizado al máximo, manteniendo un ambiente de tensión que será matizado por el uso colorista de música popular cuya función será diegética.

En segundo término, *Peppermint Frappé* y *El jardín de las delicias*. Ambas películas dotadas de varios bloques temáticos donde las relaciones funcionales constituyen un engranaje claramente marcado por el director y se corresponden con una variedad amplia de estilos musicales. La mayor parte de bloques sonoros enfatizan la

⁴⁶¹ GERTRÚDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento* (Tesis Doctoral C.C.I.I.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2003, p. 192.

acción o el sentir de los personajes, siendo determinantes a nivel de significación en varias secuencias.

Por último, y en tercer término, tenemos *La madriguera* y *Ana y los lobos*. Los bloques temáticos se reducen y en algún caso se reciclan de películas anteriores cumpliendo principalmente la función de identificación de los personajes, es decir, son *leitmotifs* de los mismos. En este sentido, la banda sonora está estrechamente ligada, bajo una dependencia profunda, al texto narrativo que marca su comportamiento del todo.

La simbología que podemos encontrar en estos films es profunda y variada. La realización de planteamientos tan complejo como los de Carlos Saura, supone un reto que Luis de Pablo logra plasmar en su obra con coherencia y oficio. La estética fílmica está estrechamente ligada a la música. Ambas caminan de la mano en busca de un objetivo común. Sin duda, la firma del compositor es evidente e indiscutible en cuanto a experiencia y bagaje musical. En definitiva, podemos decir que la banda sonora en última instancia, amplía el significado de estos filmes redundando en la imagen. Esto es, si un conjunto de lenguajes se sincronizan en búsqueda de un único lenguaje común y expresan como resultado un significado, entonces cumplen su función. Con lo cual, revelan sus relaciones y grado de dependencia.

Para Manuel Gertrúdix Barrio, Luis de Pablo “[...] aún trabajando para el cine ha mantenido su particular estética seguida en sus trabajos sinfónicos o de cámara, fundada en el desarrollo de novedosas experiencias formales, el interés por la música electrónica, y una libre tendencia atonal”⁴⁶².

Las bandas sonoras de las películas analizadas, como la mayor parte de las películas donde Luis de Pablo interviene, se conforman por una plantilla instrumental de cámara o de instrumentos electrónicos y objetos, propuestas creativas que aportan originalidad a la sonoridad final de cada universo audiovisual. Este planteamiento que tiene que ver con la elección de unas tímbricas determinadas para la expresión de unos

⁴⁶² GERTRÚDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento* (Tesis Doctoral C.C.I.I.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2003, p.192.

significados concretos, está muy cerca de los criterios de la Escuela Impresionista Audiovisual francesa. De igual modo, su música en la mayor parte de los casos analizados cumple una función de tipo ambiental. Por otra parte, organológicamente destacan familias como la de los aerófonos de soplo mecánico, cordófonos (frotados, punteados y percutidos), membranófonos e idiófonos con instrumentos como el órgano o el vibráfono (además de la abundancia de segmentos con cuerdas) que están presentes en varias películas. Curiosamente, Luis de Pablo además del uso reiterado de este aerófono de soplo mecánico, realiza su única aparición en pantalla como organista en *El jardín de las delicias* en la secuencia de la primera comunión.

La estructura musical de estas cinco bandas sonoras, muestra el tratamiento diferente que el compositor le da a su música aunque el universo en el que se reencarne esté determinado por la función que realiza. Luis de Pablo no deja de ser Luis de Pablo. Con respecto al uso de clichés, el compositor los utiliza en cuanto es el director quien se los pide. En sus palabras:

En el caso el cine, había una escena en la que un hombre y una mujer se daban un beso y entonces tiene que sonar una música que se entiende debe ser romántica, verdad, por decirlo de alguna manera. Entonces tienes un que hacer lo que el director entiende por música romántica, que es difícilísimo de saber⁴⁶³.

Sin embargo, el lenguaje que Luis de Pablo utiliza para moldear dichos clichés, es muy amplio y al beber de una estética vanguardista, resulta un tejido rico en texturas, timbres, matices, experimentación sonora, alturas, etc. que construye una propuesta exigente desde el punto de vista creativo. Ejemplos del uso de dichos clichés pueden ser:

- El tema A de *La caza* donde la *saliencia* está en el predominio de la percusión y del ritmo asociados culturalmente (y a lo largo de la historia del cine reforzados), a estados de alerta y tensión en ser humano.
- El tema C de *Peppermint Frappé* con un claro predominio del elemento melódico y una línea sinuosa y expresiva, matices *mp* y *p*, figuraciones largas, tempo lento, donde la plantilla instrumental está formada fundamentalmente por instrumentos de cuerda frotada y pulsada en un lenguaje tonal, construyendo una

⁴⁶³ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

atmósfera sugerente que dentro del léxico cultural o ISO gestáltico podría estar asociado al par de significado “romántico”.

- El tema G de *La madriguera* está constituido por una estructura atemática que se desarrolla a partir de una nota larga que rompe súbitamente en figuraciones muy cortas y rápidas sobre una progresión de acordes disonantes en un lenguaje atonal encarnado en las tesituras agudas del órgano, todos, elementos desestabilizadores que buscan despejar la ambigüedad de una historia que finaliza y donde las imágenes del asesinato y posterior suicidio de los personajes, no se ven en pantalla, únicamente se escucha el disparo que da paso al tema interpretado por el órgano.

La muestra analizada evidencia la variabilidad de elementos musicales que se ponen en juego y la capacidad del compositor para adaptarse a las necesidades del *multi-universo* cinematográfico, su conocimiento de los códigos culturales o clichés, presentes en elementos tan diversos como la tímbrica de los instrumentos, la asociación del ritmo a estados de excitación, la asociación de la melodía a estados de expresión y emoción, etc. Es cierto que la música del compositor para cine, resulta más sencilla que el resto de su obra, sin embargo no pierde en ningún momento su personalidad musical. Un ejemplo evidente de ello es *La caza*.

La historiografía de la trayectoria cinematográfica de Luis de Pablo⁴⁶⁴ nos demuestra que trabajó con importantes directores del cine español, por lo tanto, su testimonio musical también es fundamental en el estudio del cine en general y su experiencia en el campo concreto del cine, añadida a su profunda formación musical, le convierten en un artista cuyo trabajo posee un gran potencial para aportar creatividad y conocimiento a la obra cinematográfica a la que se enfrente.

⁴⁶⁴ Más de 60 producciones en 25 años como se puede ver en el catálogo recogido y contrastado en este trabajo.

En cuanto a los planteamientos que Carlos Saura hace de la música, podemos decir, entre otras cosas, que fundamentalmente ésta interviene en estrecha asociación con los protagonistas de cada uno de sus filmes. Tras analizar las secuencias en las que la banda sonora interviene, observamos que en la mayor parte de los casos, el protagonista está presente. La música cobra gran importancia en la génesis de la narrativa desde el punto de vista simbólico en cada una de sus películas, así *Peppermint Frappé* tiene su origen en el redoble de los tambores de Calanda; en *El jardín de las delicias* los personajes usan la música como herramienta terapéutica en la reconstitución de la memoria del protagonista; en *La caza* posee un gran protagonismo desde el punto de vista perceptivo, y es a través de la transformación del tema A o tema *big bang* donde se refleja la evolución de los personajes hacia una tensión cada vez mayor; en *La madriguera* será el silencio como elemento fundamental en la música, el que homenajee su importancia a través de su oposición en las secuencias que describen la cotidianidad de los personajes en contraposición con el mundo onírico, en las pesadillas de Teresa donde su inconsciente muestra sus verdaderos miedos y sentimientos. Estos serán dibujados por elementos musicales. También es a través de la música, que el director definirá a los personajes de Peter (*La madriguera*) y de Julián (*Peppermint Frappé*) y su necesidad de proyectar socialmente personalidades cultivadas; y en *Ana y los lobos*, su tratamiento a base de articular la banda sonora con *leitmotifs*, le da a la música una importancia capital en la estructura narrativa. Así, muchos de los planteamientos psicoanalíticos que puede presentar el director en la narrativa de sus películas, también son reflejadas por la música, de forma que la simbología que ésta puede representar a lo largo de los filmes de Saura realiza paralelismos como por ejemplo la presencia de temas infantiles en las pesadillas de Teresa (*La madriguera*), señalando la infancia como origen de perturbaciones psicológicas. En definitiva, encontramos que:

- La intervención de la música es escasa.
- Aporta la sonoridad de las vanguardias.
- Construye una sonoridad única basándose en periodos que van desde el medievo hasta la tradición contemporánea.

- La banda sonora se va a constituir por una alternancia entre canciones populares y música compuesta por Luis de Pablo manteniendo su personalidad creadora en la sonoridad

Observamos también un porcentaje reducido de intervenciones de música que va disminuyendo: desde *La caza* con un 47% a *Ana y los lobos* con un 12% del tiempo total de cada película, manteniendo así, los cánones estéticos y filosóficos de los *nuevos cines* europeos que se replanteaban el abuso de la aplicación de la música como herramienta de manipulación emocional, buscando en la misma (como plantearon en su momento Eisenstein y Pudovkin), un instrumento de comunicación y de generación de reflexiones en el espectador.

3.2. ANTÓN GARCÍA ABRIL Y MARIO CAMUS: *de la literatura al cine, del cine a la música*

Tête-à-tête

Antón García Abril y Mario Camus fueron protagonistas indiscutibles de un contexto temporal y cultural, en el que las estéticas de las distintas corrientes artísticas estaban en constante transformación. Ambos de origen español, asistieron al enriquecimiento de las plataformas artísticas que su generación construyó en medio de un siglo convulso. Juntos, durante veinte años (1967-1987), emprendieron una colaboración que abarca tanto cine como televisión, y que suma un total de diez títulos dentro de la pantalla grande –obras cinematográficas de envergadura– y tres series televisivas. Sus colaboraciones comprenden:

Cine

| <i>Título</i> | <i>Año</i> |
|--|------------|
| <i>Al ponerse el sol</i> | 1967 |
| <i>Digan lo que digan</i> | 1968 |
| <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 1973 |
| <i>La joven casada</i> | 1975 |
| <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 1975 |
| <i>Los días del pasado</i> | 1977 |
| <i>La Colmena</i> | 1982 |
| <i>Los santos inocentes</i> | 1984 |
| <i>La vieja música</i> | 1985 |
| <i>La rusa</i> | 1987 |

Tabla 35. Colaboraciones para cine entre Mario Camus y Antón García Abril

T_v^{465}

| <i>Título</i> | <i>Año</i> |
|---|------------|
| <i>Los camioneros</i> (varios directores entre ellos Mario Camus) | 1972 |
| <i>Fortunata y Jacinta</i> | 1980 |
| <i>Los desastres de la guerra</i> | 1983 |

Tabla 36. Colaboraciones para televisión entre Mario Camus y Antón García Abril

La mitad de estas obras cinematográficas están basadas en obras literarias dado el interés de TVE por impulsar producciones ligadas a relevantes escritores durante la época cercana a la Transición Española. Así, Cervantes o Ramón y Cajal, entre otros, fueron objeto de grandes proyectos financiados por la cadena estatal, como una forma de reforzar a través de un arte de masas, la conexión entre un pasado glorioso y un presente que intuía la proximidad de los cambios. En casi todos los casos, el propio director participó en la adaptación del guión. Mario Camus se destaca por su amplia filmografía general con un catálogo que comprende encargos comerciales y películas personales. Además de dirigir escribió guiones originales, hizo adaptaciones de novelas

⁴⁶⁵ En el artículo escrito por Francisco Peña, este presenta una lista de series de televisión en la que figura además *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. Sin embargo, en la ficha de la Filmoteca Nacional, no consta el nombre del compositor, únicamente el del director Mario Camus. En PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: “La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales”. *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinarias a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores D.L., 2012, pp. 95-109.

e incluso doblajes. En definitiva, un cineasta con una gran formación y un destacado reconocimiento internacional. En palabras de José Luis Sánchez Noriega: “Mario Camus entronca con la generación de titulados en la Escuela Oficial de Cine del periodo 1957-1962 que da lugar al *Nuevo Cine Español*, un movimiento importante, en toda su heterogeneidad y contradicciones”⁴⁶⁶. En el monográfico que este autor hace sobre el director, destaca entre otras características de su cine, la “doble adscripción a los modos narrativos del cine clásico americano [...] y la modernidad cinematográfica tal como viene representada por los nuevos cines de los sesenta [...]”⁴⁶⁷.

Paralelamente, Antón García Abril emprendía una continuidad en lo que se llamó la edad de oro de las producciones de TVE desde la segunda mitad de la década de los 60 hasta principios de los 80⁴⁶⁸. El compositor aragonés elaboró la composición de la banda sonora de más de 160 películas y cerca de 30 series de televisión⁴⁶⁹. Su catálogo de largometrajes comprende:

Tabla 37. *Catálogo cinematográfico de Antón García Abril en orden cronológico*

| # | TÍTULO | AÑO | DIRECTOR |
|----|-----------------------------------|------|-----------------------|
| 1 | <i>Las muchachas de azul</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA |
| 2 | <i>Roberto el diablo</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA |
| 3 | <i>Torrepartida</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA |
| 4 | <i>Un indiano en Moratilla</i> | 1958 | LEÓN KLIMOVSKY |
| 5 | <i>Ana dice sí</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA |
| 6 | <i>El aprendiz de malo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA |
| 7 | <i>La frontera del miedo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA |
| 8 | <i>La fiel infantería</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA |
| 9 | <i>Luna de verano</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA |
| 10 | <i>Sólo para hombres</i> | 1960 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 11 | <i>Un ángel tuvo la culpa</i> | 1960 | LUIS LUCÍA |
| 12 | <i>Los económicamente débiles</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA |
| 13 | <i>Trío de damas</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA |
| 14 | <i>Don José, Pepe y Pepito</i> | 1961 | CLEMENTE PAMPLONA |

⁴⁶⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 376.

⁴⁶⁸ PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: *Op. Cit.*, p. 95.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pp. 97-98. En este artículo se puede encontrar el catálogo de las series de televisión donde Antón García Abril participó entre 1972 y 1999, con título como *El hombre y la Tierra* (1974.1981) dirigida por Félix Rodríguez de la Fuente, *Curro Jiménez* (1976) o *Anillo de oro* (1983) dirigida por Pedro Masó, entre otros muchos títulos.

| | | | |
|----|---|------|----------------------------|
| 15 | <i>Martes y trece</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA |
| 16 | <i>Trampa para catalina</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA |
| 17 | <i>Tierra brutal</i> | 1962 | MICHAEL CARRERAS |
| 18 | <i>Aprendiendo a morir</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA |
| 19 | <i>La pandilla de los once</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA |
| 20 | <i>Sabían demasiado</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA |
| 21 | <i>La muerte silba un blues</i> | 1963 | JESÚS FRANCO |
| 22 | <i>Eva 63</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA |
| 23 | <i>Fin de semana</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA |
| 24 | <i>La chica del trébol</i> | 1963 | SERGIO GRIECO |
| 25 | <i>Franco: ese hombre</i> | 1964 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA |
| 26 | <i>El cálido verano del sr. Rodríguez</i> | 1964 | PEDRO LAZAGA |
| 27 | <i>Un hombre solo</i> | 1965 | HARALD PHILIPP |
| 28 | <i>El rostro del asesino</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA |
| 29 | <i>El tímido</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA |
| 30 | <i>Posición avanzada</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA |
| 31 | <i>Un vampiro para dos</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA |
| 32 | <i>Lola, espejo oscuro</i> | 1966 | FERNANDO MERINO |
| 33 | <i>Fray torero</i> | 1966 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA |
| 34 | <i>La ciudad no es para mí</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA |
| 35 | <i>Los guardiamarinas</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA |
| 36 | <i>Nuevo en esta plaza</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA |
| 37 | <i>Operación plus ultra</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA |
| 38 | <i>Los ojos perdidos</i> | 1966 | RAFAEL GARCÍA SERRANO |
| 39 | <i>Pasto de fieras</i> | 1967 | AMANDO DE OSSORIO |
| 40 | <i>La isla de la muerte</i> | 1967 | ERNST VON THEUMER |
| 41 | <i>Culpable para un delito</i> | 1967 | JOSÉ ANTONIO DUCE |
| 42 | <i>Las que tienen que servir</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ |
| 43 | <i>Un millón en la basura</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ |
| 44 | <i>Al ponerse el sol</i> | 1967 | MARIO CAMUS |
| 45 | <i>Las cicatrices</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA |
| 46 | <i>Los chicos del preu</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA |
| 47 | <i>Los tramposos</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA |
| 48 | <i>Novios 68</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA |
| 49 | <i>Sor citroën</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA |
| 50 | <i>Adiós, texas</i> | 1968 | FERDINANDO BALDI |
| 51 | <i>La dinamita está servida</i> | 1968 | FERNANDO MERINO |
| 52 | <i>Los subdesarrollados</i> | 1968 | FERNANDO MERINO |
| 53 | <i>Digan lo que digan</i> | 1968 | MARIO CAMUS |
| 54 | <i>El cobra</i> | 1968 | MARIO SEQUI |
| 55 | <i>Cómo sois la mujeres</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA |

| | | | |
|----|--|------|----------------------------|
| 56 | <i>El turismo es un gran invento</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA |
| 57 | <i>La chica de los anuncios</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA |
| 58 | <i>No desearás la mujer de tu prójimo</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA |
| 59 | <i>No le busques tres pies...</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA |
| 60 | <i>Orbita mortal</i> | 1968 | PRIMO ZEGLIO |
| 61 | <i>La que arman las mujeres</i> | 1969 | FERNANDO MERINO |
| 62 | <i>Turistas y bribones</i> | 1969 | FERNANDO MERINO |
| 63 | <i>Las nenas del mini-mini</i> | 1969 | GERMÁN LORENTE |
| 64 | <i>Abuelo made in Spain</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA |
| 65 | <i>El abominable hombre de la costa del sol</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA |
| 66 | <i>El otro árbol de Guernica</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA |
| 67 | <i>Las amigas</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA |
| 68 | <i>Las secretarias</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA |
| 69 | <i>Crimen imperfecto</i> | 1970 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 70 | <i>Coqueluche</i> | 1970 | GERMÁN LORENTE |
| 71 | <i>De profesión sus labores</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE |
| 72 | <i>El astronauta</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE |
| 73 | <i>La decente</i> | 1970 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA |
| 74 | <i>El dinero tiene miedo</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA |
| 75 | <i>Las siete vidas del gato</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA |
| 76 | <i>Por qué pecamos a los cuarenta?</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA |
| 77 | <i>Verano 70</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA |
| 78 | <i>Manos torpes</i> | 1970 | RAFAEL ROMERO MARCHENT |
| 79 | <i>Cateto a babor</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ |
| 80 | <i>El señorito y las seductoras</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ |
| 81 | <i>La noche de Walpurgis</i> | 1971 | LEÓN KLIMOVSKY |
| 82 | <i>La graduada</i> | 1971 | MARIANO OZORES |
| 83 | <i>Black Story (La historia negra de Peter p. Peter)</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA |
| 84 | <i>Blanca por fuera y rosa por dentro</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA |
| 85 | <i>Hay que educar a papá</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA |
| 86 | <i>La corrida</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA |
| 87 | <i>Vente a Alemania, Pepe</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA |
| 88 | <i>Las ibéricas f. c.</i> | 1971 | PEDRO MASÓ |
| 89 | <i>Aunque la hormona se vista de seda...</i> | 1971 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 90 | <i>La noche del terror ciego</i> | 1972 | AMANDO DE OSSORIO |
| 91 | <i>Doctor Jekyll y el hombre lobo</i> | 1972 | LEÓN KLIMOVSKY |
| 92 | <i>El padre de la criatura</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA |
| 93 | <i>El vikingo</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA |
| 94 | <i>París bien vale una moza</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA |
| 95 | <i>Las colocadas</i> | 1972 | PEDRO MASÓ |
| 96 | <i>Disco rojo</i> | 1972 | RAFAEL ROMERO MARCHENT |

| | | | |
|-----|---|------|---------------------------|
| 97 | <i>La curiosa</i> | 1972 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 98 | <i>Celos, amor y mercado común</i> | 1973 | ALFONSO PASO |
| 99 | <i>El ataque de los muertos sin ojos</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO |
| 100 | <i>El buque maldito</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO |
| 101 | <i>Las garras de Lorelei</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO |
| 102 | <i>La llamaban "la madrina"</i> | 1973 | MARIANO OZORES |
| 103 | <i>Manolo la nuit</i> | 1973 | MARIANO OZORES |
| 104 | <i>Una monja y un don Juan</i> | 1973 | MARIANO OZORES |
| 105 | <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 1973 | MARIO CAMUS |
| 106 | <i>El abuelo tiene un plan</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA |
| 107 | <i>El chulo</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA |
| 108 | <i>Las estrellas están verdes</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA |
| 109 | <i>Lo verde empieza en los Pirineos</i> | 1973 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 110 | <i>Celedonio y yo somos así</i> | 1974 | MARIANO OZORES |
| 111 | <i>Fin de semana al desnudo</i> | 1974 | MARIANO OZORES |
| 112 | <i>Jenaro, el de los catorce</i> | 1974 | MARIANO OZORES |
| 113 | <i>Polvo eres</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 114 | <i>Una abuelita de antes de la guerra</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 115 | <i>La noche de las gaviotas</i> | 1975 | AMANDO DE OSSORIO |
| 116 | <i>El desafío de Pancho Villa</i> | 1975 | EUGENIO MARTÍN |
| 117 | <i>La joven casada</i> | 1975 | MARIO CAMUS |
| 118 | <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 1975 | MARIO CAMUS |
| 119 | <i>El alegre divorciado</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA |
| 120 | <i>Largo retorno</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA |
| 121 | <i>Yo soy fulana de tal</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA |
| 122 | <i>Un lujo a su alcance</i> | 1975 | RAMÓN FERNÁNDEZ |
| 123 | <i>El señor está servido</i> | 1975 | SINESIO ISLA |
| 124 | <i>Zorrita Martínez</i> | 1975 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 125 | <i>Batida de raposas</i> | 1976 | CARLOS SERRANO |
| 126 | <i>Más allá del deseo</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE |
| 127 | <i>Volvoreta</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE |
| 128 | <i>Estoy hecho un chaval</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA |
| 129 | <i>Fulanita y sus menganos</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA |
| 130 | <i>La amante perfecta</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA |
| 131 | <i>El límite del amor</i> | 1976 | RAFAEL ROMERO MARCHENT |
| 132 | <i>La lozana andaluza</i> | 1976 | VICENTE ESCRIVÁ |

| | | | |
|---------|--|------|---------------------------|
| 13 3 | <i>El perro</i> | 1977 | ANTONIO ISASI |
| 13 4 | <i>Tengamos la guerra en paz</i> | 1977 | EUGENIO MARTÍN |
| 13 5 | <i>Abortar en londres</i> | 1977 | GIL CARRETERO |
| 13 6 | <i>Esposa de día, amante de noche</i> | 1977 | JAVIER AGUIRRE |
| 13 7 | <i>Los días del pasado</i> | 1977 | MARIO CAMUS |
| 13 8 | <i>El ladrido</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA |
| 13 9 | <i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA |
| 14 0 | <i>Vaya par de gemelos</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA |
| 14 1 | <i>Niñas... ¡al salón</i> | 1977 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 14 2 | <i>Estimado sr. Juez...</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA |
| 14 3 | <i>Vota a Gundisalvo</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA |
| 14 4 | <i>El virgo de Visanteta</i> | 1978 | VICENTE ESCRIVÁ |
| 14 5 | <i>Historia de "s"</i> | 1979 | FRANCISCO LARA POLOP |
| 14 6 | <i>Rocky carambola</i> | 1979 | JAVIER AGUIRRE |
| 14 7 | <i>La boda del señor cura</i> | 1979 | RAFAEL GIL |
| 14 8 | <i>Cinco tenedores</i> | 1980 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 14 9 | <i>Gary Cooper, que estás en los cielos...</i> | 1980 | PILAR MIRÓ |
| 15 0 | <i>Adiós... Querida mamá</i> | 1981 | FRANCISCO LARA POLOP |
| 15 1 | <i>El crimen de Cuenca</i> | 1981 | PILAR MIRÓ |
| 15 2 | <i>El cabezota</i> | 1982 | FRANCISCO LARA POLOP |
| 15 3 | <i>La colmena</i> | 1982 | MARIO CAMUS |
| 15 4 | <i>Vivir mañana</i> | 1983 | NINO QUEVEDO |
| 15 5 | <i>Los santos inocentes</i> | 1984 | MARIO CAMUS |
| 15 6 | <i>Réquiem por un campesino español (Mosén Millán)</i> | 1985 | FRANCESC BETRIU |
| 15 7 | <i>A la pálida luz de la luna</i> | 1985 | JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ SINDE |
| 15 8 | <i>La vieja música</i> | 1985 | MARIO CAMUS |
| 15 9 | <i>Romanza final (Gayarre)</i> | 1986 | JOSE MARIA FORQUÉ |
| 16 0 | <i>La rusa</i> | 1987 | MARIO CAMUS |
| 16 1 | <i>Caminos de tiza</i> | 1988 | JOSE LUIS P. TRISTAN |
| 16 2 | <i>Matar al Nani</i> | 1988 | ROBERTO BODEGAS |
| 16 3 | <i>El fraile</i> | 1990 | FRANCISCO LARA POLOP |
| 16 4 | <i>Castilla y León, patrimonio de la humanidad</i> | 2005 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |

El compositor aragonés posee un repertorio musical que abarca todos los géneros. Grandes obras musicales donde se refleja su profunda reflexión sobre la

importancia de la comunicación en el arte, de la belleza y de la melodía en su concepto más amplio. Estos principios de su pensamiento y concepción musical, le convierten en un compositor con grandes cualidades para afrontar la composición musical en el cine. Como se ha señalado, Antón García Abril posee reconocimiento a nivel nacional e internacional: Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria (VII edición en 2006), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos al conjunto de su labor en el celuloide (1968), Premio Luis Buñuel de Cinematografía (1977), entre otras reconocidas distinciones.

Su caso es uno de los más representativos de esta generación en el mundo del cine, no solo por la cantidad de películas y capítulos de series en las que participó, sino también por la formación específica que tuvo en composición de música aplicada al cine con Francesco Lavagnino en los cursos que realizó en Siena al igual que su homólogo Carmelo Bernaola. Esta formación fue muy importante para el compositor que se refiere a su contacto con el maestro Lavagnino:

Francesco Lavagnino era un gran maestro. Fue uno de los primeros músicos europeos que se introduce en el mercado del cine norteamericano [...], música de una exquisitez extraordinaria con un sentido de la técnica cinematográfica como yo creo que no se va a mejorar. Una de las cosas que aprendimos en el cine es que el compositor tenía que escribir con el micrófono. Esto parece trivial pero tiene una gran importancia, es decir, la grabación recoge la idea musical de forma distinta a lo que se percibe en directo [...]. Yo investigué mucho en el mundo del cine, sobre todo en el género de terror [...], investigué manipulando las velocidades de las grabaciones, usando instrumentos fuera de los orgánicos [...], dándole valor al sonido muchas veces más que a la propia música [...]. En esa configuración yo me estaba formando en lo que es el música en activo, en lo que es el músico que tiene una técnica amplia que le puede permitir en cualquier momento actuar sobre cualquier forma musical o dramática⁴⁷⁰.

El músico aragonés narra su aprendizaje con maestros especializados en la composición específica de música para cine. Es en este horizonte creativo, en el que se cruza con Mario Camus para trabajar con un equipo donde el compositor se sentiría cómodo. Casi veinte años de colaboración, diez películas y un sinnúmero de capítulos, son una prueba irrefutable de la química, no solo de ambos artistas, sino también del equipo con el que compartió la realización de cada una de las obras cinematográficas

⁴⁷⁰ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

durante esos años. Una época en la que el cine español vio surgir una tras otra, destacadas obras fílmicas. ¿Pero cuál es el contexto de estas películas?

La consagración con las obras literarias *La colmena* y *Los santos inocentes* en el cine, con una gran viabilidad comercial, llevan a Mario Camus a un punto creativamente sobresaliente. Así, en el catálogo de Camus coexisten obras comerciales ajenas al mundo del autor, adaptaciones literarias asumidas profesionalmente y/o personalmente y los proyectos propios. Su catálogo posee hasta 12 títulos ligados a adaptaciones de novelas de todas índole (*Young Sánchez* -1964-, *Con el viento solano* -1967-, *La casa de Bernarda Alba* -1987-, *La rusa* -1987-, *Adosados* -1996-, *La ciudad de los prodigios* -1999- o series como *La forja de un rebelde* -1990-, *Fortunata y Jacinta* -1980-). Según la definición de Sánchez Noriega:

En conjunto [...], el cine de Mario Camus puede comprenderse en los tres rasgos básicos siguientes: a) coexistencia dialéctica entre la profesionalidad del director cinematográfico y la autoría del creador fílmico; b) doble adscripción a los modos narrativos del cine clásico americano –del que el cineasta se ha manifestado reiteradamente como deudor- y la modernidad cinematográfica tal como viene representada por los *nuevos cines* de los sesenta; y c) el realismo de filiación literaria y cinematográfica como opción ética-estética⁴⁷¹.

El autor también menciona la identificación que la generación de los cincuenta tiene con el realismo dada su formación cultural. Pero esta estética y temáticas, dejan de ser impulsadas por parte del Estado. Es cuando Mario Camus tiene que hacer una labor de supervivencia tras el cese de José María García Escudero –Director General de Cinematografía, entre 1962 y 1967– y de su política de apoyo al NCE. A esa opción⁴⁷² se le suman Borau, Aguirre, Summers, Diamante, Fons, entre otros. Todos titulados de la Escuela de Cine.

Las películas que analizamos a continuación son fruto de la convivencia entre artistas de disciplinas muy diversas. “Las lecturas y conversaciones de Mario Camus con los autores de la generación realista de los cincuenta –y en otros modos de realismo como el de Cela y Delibes- explican el enorme peso de esa narrativa en su cine, no solo en los relatos que adapta de Sueiro o Aldecoa, sino en la propia perspectiva de los

⁴⁷¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 376.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 377.

guiones”⁴⁷³. Su filiación con el realismo se da en la utilización de textos literarios pertenecientes a esta estética y en el uso de una narración cinematográfica inscrita en esta misma corriente. Pertenece a una generación de cineastas atraídos tanto por el cine como por la literatura, “[...] las historias no hacen referencia tanto a la realidad experimentada a través de vivencias directas –como puede suceder en el neorrealismo genuino o en el cine de Ken Loach- cuanto a las narraciones literarias de esas vivencias”⁴⁷⁴.

El cine de Camus tiene ese tinte de “compromiso moral no moralizante”, característica de la estética neorrealista. Temáticas como: dinero, falsedad, profesión, periodistas, sociedad, historias de clases sociales, toma de conciencia, etc. serán sus obsesiones. No hay voluntad de polémica, los temas se presentan con diversidad de opinión. Tiene una dimensión ética y pretensión realista. Para Camus el contexto social e histórico es determinante en el devenir biográfico de los sujetos. Dice Sánchez Noriega sobre la felicidad en Camus, que ésta se concreta en el equilibrio amoroso y en la realización de la profesión por vocación. Por ello la importancia del medio para definir el destino y el pasado de los personajes, temática de marcado carácter humanista por la centralidad de los personajes por encima de las acciones y por la complejidad de los mismos, además de los valores éticos que se manifiestan en los conflictos. Mario Camus tiene una concepción pesimista o estética del perdedor en la elaboración de los personajes que en oposición al cine épico y comercial, muestran sujetos impotentes frente a su destino, víctimas de las circunstancias.

En este universo impregnado por la literatura, Antón García Abril y Mario Camus emprendían su viaje. El compositor aragonés aplicaba sus propuestas musicales y experimentaba ampliando sus horizontes creativos tanto en largometrajes como en series de televisión. Tenemos ejemplos muy claros de la aplicación de sus estructuras creativas en títulos como *Fortunata y Jacinta* donde uno de los recursos más utilizado fue el del *leitmotiv*, posteriormente aplicaría la transformación del *leitmotiv* como símbolo de evolución del personaje, de una situación o de aquello que representa. Sobre la metodología de trabajo Antón García Abril señala:

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 381.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 382.

Pero eso es, más que técnica, intuición, como ocurre con la músicas de famosas de *Doctor Zhivago*, de *El tercer hombre*, de *Los girasoles*, etc.... Pero lo más importante no es el hecho de acertar en el tema (eso es meramente intuitivo), sino la estructura de una partitura cinematográfica, que hilvane, casi fotograma a fotograma, la continuidad dramática de la película⁴⁷⁵.



Imagen 36. Cartel de *La leyenda del alcalde de Zalamea*

*El honor es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.*

Pedro Calderón de la Barca⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 84.

⁴⁷⁶ Texto de Pedro Calderón de la Barca extraído de la película *La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1973, director Mario Camus.

1. Ficha técnica y artística

| <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | |
|--|--|
| Director | Mario Camus |
| Año | 1973 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España / Italia |
| Fecha de estreno | 13-04-1973 |
| Productora | TELEVISIÓN ESPAÑOLA / RAI (RADIOTELEVISIONE ITALIANA) |
| Intérpretes | Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Julio Núñez, Teresa Rabal, Antonio Iranzo, Mario Pardo, Charo López, Sonsoles Benedicto, Antonio Medina, Ramiro Oliveros, Luis Marín, Josele Román, Alberto Fernández, Fernando Sánchez Polack, Concha Rabal, Ramón Centenero, Gregorio Paniagua, Fernando Nogueras. |
| Espectadores | 265.138 |
| Recaudación | 68.962,97 € |
| Distribuidora | SUEVIA FILMS-CESAREO GONZALEZ S.A. |
| Argumento | Pedro Calderón de la Barca |
| Guión | Antonio Drove (Obra: Calderón de la Barca) |
| Director de Fotografía | Hans Burmann |
| Música | Antón García Abril |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 116 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | José Luis Matesanz |

Tabla 38

2. Sinopsis

En la casa donde labrador Pedro Crespo vive con su único hijo Juan y sus tres hijas Leonor, Inés e Isabel, se hospeda un grupo de soldados que están de paso por el pueblo extremeño de Zalamea. Durante su estadía, uno de ellos pretende conocer a la menor de las hijas y agravia a su anfitrión. De modo que los soldados dejan la casa y en su lugar se hospeda don Lope de Figueroa. A pesar de los intentos del padre por mantener a sus dos hijas mayores fuera del alcance de los soldados, éstas se escapan durante la noche para encontrarse con ellos. La menor descubre el plan de sus hermanas y se lo comunica al padre y al hermano. La situación llega a tal punto de tensión, que finalmente la pequeña de las hijas es raptada por uno de los soldados para forzar su honor mientras las otras dos han escapado de su hogar. Finalmente Juan dispara a un soldado y su padre, el nuevo alcalde de Zalamea, se ve obligado a perseguir a los malhechores en nombre del Rey y vengar los agravios que le han causado. En su afán por hacer justicia, condena a muerte a uno de los soldados y da prisión al resto. De todo ello da cuentas al delegado del Rey ya que ha sido acusado por don Lope de Figueroa, quien finalmente se lleva a su hijo al servicio del ejército salvándole la vida ya que Pedro Crespo se veía en la tesitura de tener que enjuiciarlo por haber disparado a un soldado.



Imagen 37. Pedro Crespo, alcalde de Zalamea

3. El universo del filme

A comienzos de los años sesenta, Televisión Española potencia la creación de series propias donde incluye adaptaciones de obras literarias fundamentalmente clásicas. En este contexto es en el que Mario Camus emprende el proyecto de *La leyenda del alcalde de Zalamea* cuyo guión fue adaptado por Antonio Drove y descrito por el director como “[...] uno de los guiones más completos que tuve nunca. No le tuve que tocar ni un punto ni una coma”⁴⁷⁷. El argumento suma la acción de dos obras: de Calderón, el rapto y violación de Isabel; y de Lope, el engaño de Leonor e Inés, de ahí

⁴⁷⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 157.

que su nombre no sea exactamente el de la obra literaria: *El alcalde de Zalamea*. La



Imagen 38. Don Pedro y su hija Isabel

estructura fílmica altera el orden lineal de las historias originales mediante un *flashback* y una elipsis. El resto de los elementos que articulan la estructura es fiel a los relatos literarios.

Uno de los elementos fundamentales en la estructura narrativa es el personaje del ciego que hace las veces de narrador. Su presencia siempre está asociada a la tonada que ejecuta con una zanfona o zanfoña mientras narra cantando los últimos hechos ocurridos en Zalamea. “En rigor hay que decir que el ciego es un delegado en el texto del narrador heterodiegético, ya que el personaje se encuadra dentro del modelo de ciego que va cantando por los pueblos viejas historias —es decir, el narrador es posterior al relato—”⁴⁷⁸.

La película parte de un largo *flashback* explicativo que luego se repite con los mismos planos, diálogos y con breves añadiduras como el abandono de la cámara lenta, de forma que la función de este elemento narrativo es anticipar el clímax llamando la atención del espectador desde el primer momento. La estética que proporciona la cámara fundamentalmente se basa en el uso de panorámicas y planos generales de exteriores, planos de transición en el movimiento de las compañías en el campo, planos en picado justificados por el punto de vista del personaje en contraplano y primeros planos con una función dramática



Imagen 39. Las hermanas Inés y Leonor

y enfática, de la misma forma que el *zoom* es empleado con frecuencia. Según Sánchez Noriega⁴⁷⁹ este uso frecuente del *zoom* responde a la estética que predominaba en la época en la que se filmó la película, buscando mediante el montaje y la cámara, agilizar el relato reforzando los diálogos sin subordinarse a ellos, con una fotografía realista y brillante que aporta a la naturalización del drama proporcionándole realismo. A este

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 160.

efecto también suma el trabajo actoral que marca poco los versos y apuesta por una interpretación realista. Un lenguaje que trabaja en torno a las temáticas que envuelven la obra como son el *honor*, la *dignidad*, la *verdad*, los *prejuicios* sociales, la *justicia*, el *poder*, la *diferencia de clases*, la *moral* o la *ética*.

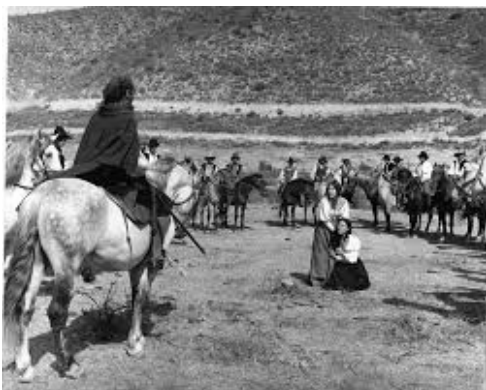


Imagen 40. El Alcalde de Zalamea con Inés y Leonor

La película fue acogida positivamente por la crítica especializada que recalcó la gran adaptación de la obra literaria al lenguaje cinematográfico con gran fidelidad, la excelente interpretación de actores como Fernando Fernán-Gómez y Francisco Rabal o la construcción de una estética clásica en un tono realista. En palabras de López Sancho “[...] vale por su espíritu realista, por su

sentido democrático, por la valentía de su conflicto, que por desdicha podemos decir que parece permanente bajo otras formas”⁴⁸⁰. Dicho de otra forma, se trata de una película presentada en 1973 cuando la dictadura franquista todavía censuraba y dictaminaba los contenidos que la sociedad debía consumir. En *La leyenda del alcalde de Zalamea* existe un señalamiento al abuso que puede ejercer el poder militar y los dilemas éticos que surgen en torno a una justicia hecha a medida. Por otro lado, la obra retrata la situación de la mujer frente a los designios de una sociedad marcada por leyes machistas.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

La estructura que Mario Camus concibe de la banda sonora está constituida en su gran mayoría por la firma de Antón García Abril. Quizás debido al medio rural donde se desarrolla, los fragmentos incidentales o extradiegéticos son mayoría desde el punto de vista cuantitativo. Esto le permite al compositor trabajar en torno a la transformación de *leitmotivs* que asigna a los personajes o situaciones, explayándose en las formas de cada tema y haciendo una propuesta sumamente creativa que incluye

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 166.

elementos sobresalientes como es el uso de la *zanfona* o *zanfoña* en la plantilla instrumental de muchos fragmentos de la banda sonora.

Nueve temas con sus respectivas variaciones componen el total de los



Imagen 41. Don Pedro Crespo y Don Lope de Figueroa

fragmentos musicales que nutren a 37 secuencias. Un número elevado teniendo en cuenta las dos siguientes películas que recogemos como muestra para nuestro análisis: *La colmena* y *Los santos inocentes*. El género épico cinematográfico y la temática del relato de *La leyenda del alcalde de Zalamea*, marcarán la estética y la concepción creativa

desde el punto de vista musical, tanto por parte del compositor, como por parte del director. Las secuencias donde existen elementos musicales se detallan a continuación:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|----------------|--|
| 1 | 0:00:00 | 0:01:47 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:03:23 | 0:00:57 | Diegética | Hombre ciego tocando la zanfona en la calle realizando la función del pregonero. |
| 3 | 0:04:21 | 0:00:57 | Incidental | Motivo anterior llevado a la orquesta. Los caballeros se juntan en el campo a caballo. |
| 4 | 0:06:02 | 0:00:52 | Diegética | Hombre ciego tocando en la plaza. |
| 5 | 0:08:03 | 0:00:57 | Diegética | Hombre ciego y su instrumento. |
| 6 | 0:09:00 | 0:00:56 | Incidental | El pueblo de Zalamea. |
| 7 | 0:11:30 | 0:00:52 | Incidental | Las hermanas cosen sus ropajes. |
| 8 | 0:12:45 | 0:01:45 | Diegética | Tambores y niños. |
| 9 | 0:15:13 | 0:01:02 | Incidental | Mujeres con los capitanes. |
| 10 | 0:17:50 | 0:00:28 | Diegética | Hombre ciego tocando en la calle. |
| 11 | 0:18:16 | 0:00:30 | Diegética | Batallón caminando por el campo. |
| 12 | 0:19:02 | 0:01:13 | Incidental | Niños jugando y el peligro que se acerca a ellos es descrito e interpretado por la música. |
| 13 | 0:21:52 | 0:00:06 | Diegética | Tambores del batallón. |
| 14 | 0:21:56 | 0:00:17 | Incidental | Soldado que se acerca a la casa del alcalde. Motivo que le advierte al espectador sobre las intenciones del personaje. |
| 15 | 0:37:33 | 0:00:21 | Incidental | Isabel encuentra una carta en el suelo. |

| | | | | |
|----|---------|---------|-----------------------------|--|
| 16 | 0:37:54 | 0:01:37 | Incidental | Hermanas Inés y Leonor en la ventana. |
| 17 | 0:42:54 | 0:00:38 | Diegética (acusmática) | La familia cena con su invitado Don Lope. Abajo suenan los tambores. |
| 18 | 0:43:59 | 0:01:57 | Incidental | Durante la cena un comentario incómodo por parte del padre Pedro Crespo. |
| 19 | 0:48:13 | 0:01:59 | Incidental | Inés y Leonor se escapan durante la noche para ver a los capitanes. |
| 20 | 0:51:03 | 0:01:48 | Incidental | Continuación del escape. |
| 21 | 0:53:45 | 0:01:24 | Diegética | Soldados tocan los tambores. |
| 22 | 1:01:39 | 0:01:55 | Incidental | Pedro Crespo pasea con su hija Isabel para despedir a su hijo Juan. |
| 23 | 1:06:32 | 0:01:55 | Incidental | Rapto de Isabel. |
| 24 | 1:10:22 | 0:00:31 | Incidental | El hermano de Isabel la encuentra en la montaña. |
| 25 | 1:12:01 | 0:01:47 | Incidental | Hermanas deshonradas. |
| 26 | 1:13:49 | 0:00:44 | Incidental | El padre acude a vengarse. |
| 27 | 1:14:31 | 0:02:03 | Incidental | Isabel escapa. |
| 28 | 1:20:44 | 0:02:48 | Incidental | El alcalde de Zalamea tras los soldados. |
| 29 | 1:28:35 | 0:00:42 | Diegética | Llevan a los presos a Zalamea. Suena la zanfona. |
| 30 | 1:35:26 | 0:01:37 | Incidental | El alcalde con los presos. |
| 31 | 1:37:46 | 0:00:05 | Incidental | Le desvelan al alcalde las intenciones de sus yernos. |
| 32 | 1:37:50 | 0:00:47 | Diegética | Soldados entran en la plaza al son de la zanfona y los tambores. |
| 33 | 1:44:27 | 0:00:06 | Incidental | Efecto del Rey dándole al alcalde la autoridad total. |
| 34 | 1:46:11 | 0:00:34 | Diegética | El ciego relata lo sucedido con su zanfona. |
| 35 | 1:48:13 | 0:00:23 | Incidental | El alcalde habla con su hijo. |
| 36 | 1:53:26 | 0:01:04 | Incidental | Don Lope se lleva al hijo del alcalde. |
| 37 | 1:55:39 | 0:00:47 | Incidental y Extraficcional | Final |

Tabla 39

Sánchez Noriega expresa sobre el planteamiento sonoro de *La leyenda del alcalde de Zalamea*:

En la banda sonora sobresale la música diegética de zanfoña presente en los insertos narrativos indicados. Esa música sirve para acompañar la canción de ciego y para sustituirla recordando su función, es decir, tiene fundamentalmente una función pragmática. También hay que destacar el sonido diegético de los caballos y los tambores, que se impone evocando la fuerza de la presencia de los soldados. La música extradiegética tiene carácter épico y, sobre todo, dramático, contribuyendo a subrayar la acción⁴⁸¹.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 161.

El tema A estará interpretado por el personaje de el *Ciego* a cargo de la *zanfona*, *zanfoña* o viola de rueda. A continuación una imagen del instrumento⁴⁸². Este tema será un elemento fundamental en la articulación de la narrativa audiovisual alimentando once secuencias, tres de ellas en dos versiones del tema adaptadas por un lado para formación orquestal, y por otro, para formación de cámara (temas A1 y A2. Véase el cuadro 1 de *relaciones funcionales entre música y escenas*). El tema A construye su discurso a partir de la siguiente frase musical:

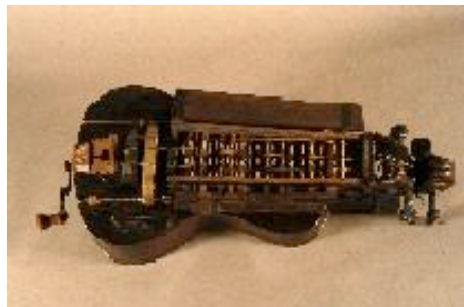


Imagen 42. Zanfona o viola de rueda –Museo del traje–

Ejemplo 26. Transcripción tema A –La leyenda del alcalde de Zalamea–

⁴⁸² Fotografía extraída del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico en <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (última consulta el 29 de agosto de 2015) se puede realizar una búsqueda del instrumento. En dicha web reza lo siguiente: “Instrumento cordófono realizado en madera, con caja de resonancia arriñonada, en cuyo extremo derecho muestra una manivela que mueve una rueda de madera situada en una hendidura transversal de la tapa. El mástil, con cinco clavijas y cabeza en forma de voluta, presenta una tapa que cubre parcialmente el teclado. Tiene veintitres teclas de madera. Se apoya sobre las rodillas transversalmente accionando la manivela con una mano mientras la otra pulsa las teclas. Es originario de Ribadavia (Orense) y forma parte de la vitrina del traje emblema de oficio ya que aunque su origen es medieval a partir del siglo XVII la zanfoña se asocia a la música popular siendo utilizada por los ciegos contadores de historias y vendedores de pliegos de cordel”. También en ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009, p. 487.

En su estado original, el tema A será presentado acompañado de la voz del personaje del ciego narrando los últimos acontecimientos sucedidos como música diegética con un potente componente del folklore popular español. Sin embargo, las dos variaciones A1 y A2, se presentarán como música extradiegética y extraficcional o bloque genérico en los créditos finales. En su función incidental acompañará dos secuencias: una primera con planos panorámicos describiendo el pueblo de Zalamea, y una segunda donde los soldados se reúnen en el campo. Por asociación y por su componente popular, este tema se convierte en el *leitmotiv* del pueblo de Zalamea.

The image displays a musical score for the introduction of theme A1, titled "La leyenda del alcalde de Zalamea". The score is written for a large ensemble, including Flute, Flute, B♭ Cornet, 1st Trumpet in B♭, Trombone, Trombone, Tuba, Tuba, Cymbal, and Percussion. The tempo is marked as ♩ = 130. The key signature is one flat (B♭). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the theme, with a blue oval highlighting a specific melodic motif in the Trombone and Tuba parts. The second system continues the theme, with another blue oval highlighting a similar motif in the Trombone and Tuba parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 27. Transcripción introducción tema A1 –La leyenda del alcalde de Zalamea–

Allegro

English Horn

Banjo

Guitar

Harpsichord

5

E. Hn.

Bjo.

Gtr.

Hpschd.

Ejemplo 28. Transcripción introducción tema A2 –*La leyenda del alcalde de Zalamea*–

El tema B se presentará en dos secuencias, una de forma extraficcional en los créditos iniciales, y otra, extradiegética tras la deshonra de las hermanas mayores. El tema aporta una atmósfera renacentista acompañada de comentarios melódicos por parte de aerófonos de soplo directo que evocan una tímbrica –tal como está diseñado el dibujo melódico–, similar al efecto que muchas bandas sonoras de los *spaghetti western* utilizaron en el momento del duelo de los pistoleros: sonidos agudos y motivos sencillos a grado conjunto, muchas veces imitando el silbido. Es precisamente este dibujo melódico y esta tímbrica, la que el compositor da a los comentarios melódicos por parte de los instrumentos de viento sobre el resto de la partitura. El significado por asociación inconsciente, puede ser el de mostrar cómo preponderaba la ley del más fuerte en el

siglo XVII donde está ambientada la obra. Rafael Utrera Macías se refiere a la presencia de elementos del *western* en la narrativa de la *Leyenda del alcalde de Zalamea*:

En el paradigma básico del *western* se pone de manifiesto el nacimiento de una nueva ley; el triunfo del hombre razonable; la sublimación de lo femenino, habitual víctima del varón, con el reconocimiento de su bondad; la maldad en relación con la fuerza y la posición [...], las múltiples funciones iconográficas y simbólicas que cumple en la película no es un elemento más de gratuito paralelismo⁴⁸³.

Antón García Abril

Ejemplo 29. Transcripción tema B -La leyenda del alcalde de Zalamea-

Posiblemente cabe la hipótesis de que ambos temas A y B, podrían haber sido concebidos como una estructura bicéfala, repartidos en los extremos de la película de forma extraficcional (créditos iniciales y créditos finales) como representación simbólica que la música aporta al texto fílmico formado por dos obras literarias, como hemos comentado anteriormente: de Calderón de la Barca, el rapto y violación de Isabel de la obra *El alcalde de Zalamea*; y de Lope de Vega, el engaño de Leonor e Inés de *El caballero de Olmedo*.

El tema C también es aplicado como un refuerzo narrativo de tipo incidental o extradiegético. Posee una variación (tema C1) donde el motivo se desfragmenta en células separadas para una secuencia en la que las hermanas están escapando a media

⁴⁸³ UTRERA MACÍAS, Rafael: *Literatura y cine. Adaptaciones I del teatro al cine*. Sevilla: Ed. Eihcercoa, 2007, p. 59.

noche de casa subrayando así, la intriga del relato y generando tensión narrativa. Se trata de una evolución-transformación del *leitmotiv* de las hermanas mayores Inés y Leonor asociadas al núcleo familiar. El tema C en su versión original aparece en cinco secuencias, siempre ligado a ambas hermanas y a su espacio familiar.

Antón García Abril

Flute, Flute

Clave

Piano

Oboe

Cl.

Cl.

Ejemplo 30. Transcripción tema C -La leyenda del alcalde de Zalamea-

La cualidad melódica será el elemento predominante del carácter del tema. Expresivo y de tempo lento, se presenta como bloque secuencial aportando a la creación de una atmósfera descriptiva de época y situación vital de los *villanos*. En su variación, el tema C1 fragmenta el discurso melódico en torno al motivo principal:

♩ = 120

Flute, Flute

Drumset, Drum Set

Classical Guitar, Acoustic Guitar

Accordion, Accordion

Fl.

Dra.

Guit.

Acc.

Acc.

Ejemplo 31. Transcripción tema C1 –La leyenda del alcalde de Zalamea–

Dicha fragmentación evoca con la tímbrica de la flauta, la atmósfera del *western* que el tema B insinúa en tesituras agudas de instrumentos de viento con el motivo señalado anteriormente. Así C1 será el espejo de C, construyéndose con el mismo material melódico genera atmósferas opuestas. Por otro lado, encontramos el tema D: bloque secuencial concebido para reforzar las escenas de acción a través de la potente sonoridad orquestal. El tema alimenta cinco secuencias relacionadas con el secuestro, búsqueda y persecución de Isabel y de los soldados que se la llevaron. El tema está estructurado en dos partes: *a* y *b*, es decir, exposición del tema y desarrollo. Éste es aplicado generando D y D1. En el caso de D1, el motivo principal (mismas relaciones de altura) aparecerá posteriormente en figuraciones más rápidas dentro del contexto del desarrollo.

La leyenda del alcalde de Zalamea
Antón García Abril

$\text{♩} = 120$

String Section, Violin

String Section, Viola

String Section, Violoncello

Cymbal, Drum Set

4

Str.

Str.

Str.

Cym.

Ejemplo 32. Transcripción tema D –La leyenda del alcalde de Zalamea–

Dentro de los elementos musicales que conforman la banda sonora, tenemos el tema E compuesto del sonido de los tambores del batallón. Con un motivo rítmico sencillo, el instrumento queda destinado a la simbolización de la milicia como sistema connotativo y sistema denotativo en cuanto a que el sonido de este membranófono marca el ritmo del paso de los soldados. Su sonido marcial le comunica al pueblo de Zalamea la llegada de la guardia del Rey. E-1 por otra parte, es el elemento sonoro y característico que tiene el bastón concedido por el Rey al alcalde otorgándole la autoridad real. Se trata de un efecto sonoro similar a la tímbrica del tambor.

Los temas F y G están emparentados en cuanto uno participa del otro. El tema F por un lado, está escrito para orquesta y flauta o pícolo solista. Con un carácter pastoral marcado fundamentalmente por el dibujo melódico de los agudos del aerófono y por la textura compositiva de la partitura. Durante la primera exposición de este tema, Isabel juega con los niños del pueblo en el campo al popular juego infantil de “la gallinita ciega”. La escena rebosa candidez y dulzura. En oposición a este carácter, se acerca uno de los soldados a hurtadillas para espiar el juego infantil. Sus intenciones no serían claras para el espectador, si la música no las definiera.


Así, de manera empática un mismo segmento musical expone dos caracteres opuestos: el cándido juego del que participa Isabel representado por la línea melódica de la flauta; y las oscuras intenciones del soldado sigiloso simbolizadas por un acorde en figuraciones largas y en los graves de los instrumentos de cuerda de la orquesta. Un solo acorde que se expone sin resolver, genera la tensión necesaria para aclararle al espectador los sentimientos del soldado y vaticinarle la desgracia de este encuentro entre dos mundos: el de los *villanos* y el de la *milicia*. En este caso, lo femenino y puro estaría representado por los agudos de la flauta (curiosamente el aerófono catalogado por Benenzon dentro del grupo de instrumentos *paternales*) y lo masculino e impuro por los graves de chelos y contrabajos (en dicha clasificación de instrumentos sonoro-musicales de tipo analítico-proyectivo los cordófonos de cuerda frotada estarán dentro del grupo de instrumentos *maternales*) en un acorde mayor que modula a la subdominante sin resolución y cuya respuesta surge de los agudos de violas y violines.

Esa asociación por pares de significante y significado podría deberse al *universal* de *poder* que Meyer explica musicalmente⁴⁸⁴: “En la mayoría de las especies de mamíferos los machos son más grandes, físicamente más fuertes y más agresivos que las hembras, que tienden a ser más suaves y acogedoras [...]”⁴⁸⁵. Bajo este supuesto, Meyer explica el porqué la fuerte dinámica y las texturas al unísono pueden evocar un carácter masculino, y lo contrario, un carácter femenino. Lo mismo ocurrirá con las tesituras asociadas de forma natural a un género y a otro, por la frecuencia acústica en la

⁴⁸⁴ Cita mencionada anteriormente en el capítulo sobre *Música y comunicación* de esta tesis.

⁴⁸⁵ MEYER, Leonard B.: “Universo de universales”, *Op. cit.*, p. 249.

que vibran las voces de hombres y mujeres, es decir, graves y agudos. Así los dos núcleos generadores están señalados a continuación en la transcripción del tema:



Ejemplo 33. Transcripción tema F –*La leyenda del alcalde de Zalamea* –

De manera global, podemos observar dentro de la misma transcripción donde se presenta el tema F, cómo irrumpe el siguiente tema cambiando el carácter y la atmósfera narrativa únicamente a través del sonido:



Ejemplo 34. Transcripción tema F –*La leyenda del alcalde de Zalamea*–

Ejemplo 35. Transcripción tema F –*La leyenda del alcalde de Zalamea*–

El tema G se presenta como un elemento musical sencillo que en el lenguaje audiovisual adquiere una importante significación para aportar tensión narrativa. A su vez, este tema tendrá dos variantes G1 y G2, ambas relacionadas con el personaje del soldado que espía a Isabel.

Ejemplo 36. Transcripción tema G contenido en F –*La leyenda del alcalde de Zalamea*–

Finalmente nos encontramos con los temas: H, presentado como música diegética durante la cena de la familia, compuesto de voz y pandero; y tema I o *leitmotiv*

del hijo varón Juan, articulado a partir de un motivo sencillo cuya saliencia anida en el elemento melódico.

Violoncello

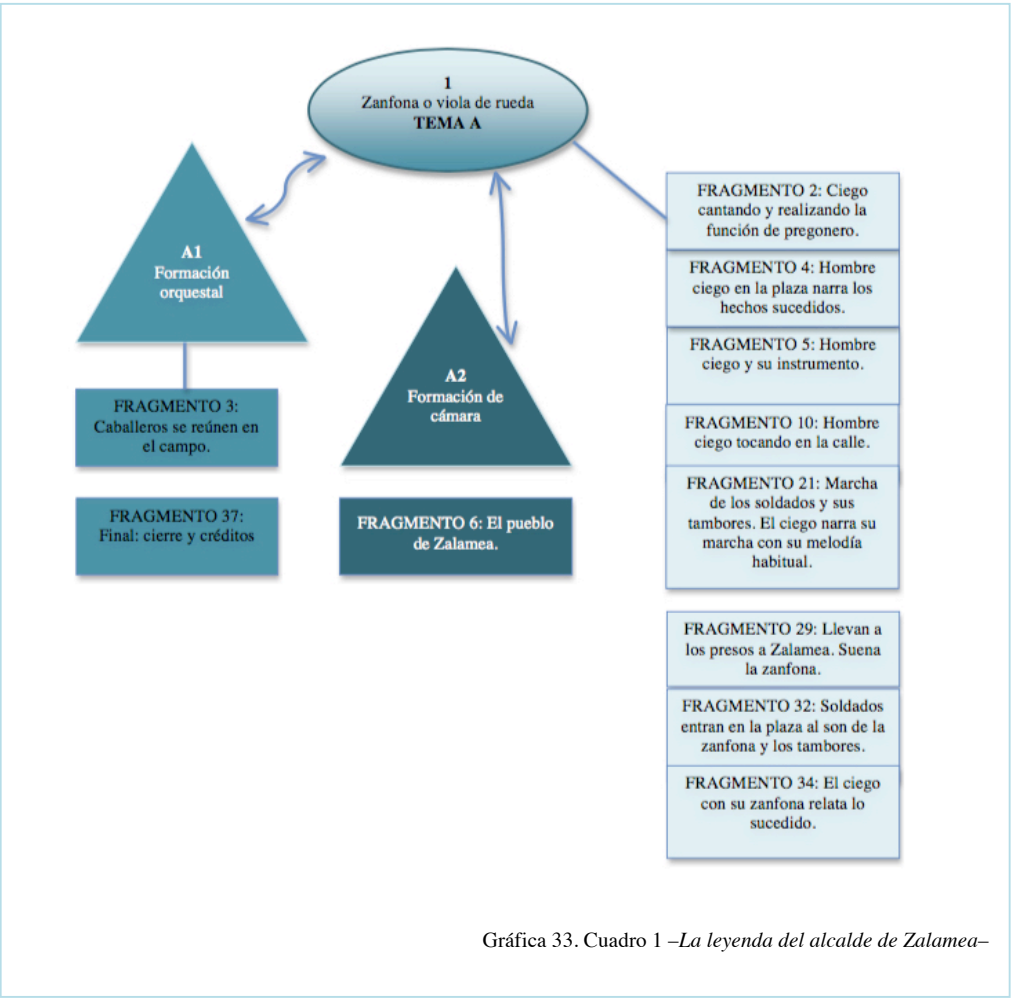
Antón García Abril

Ejemplo 37. Transcripción tema I –La leyenda del alcalde de Zalamea–

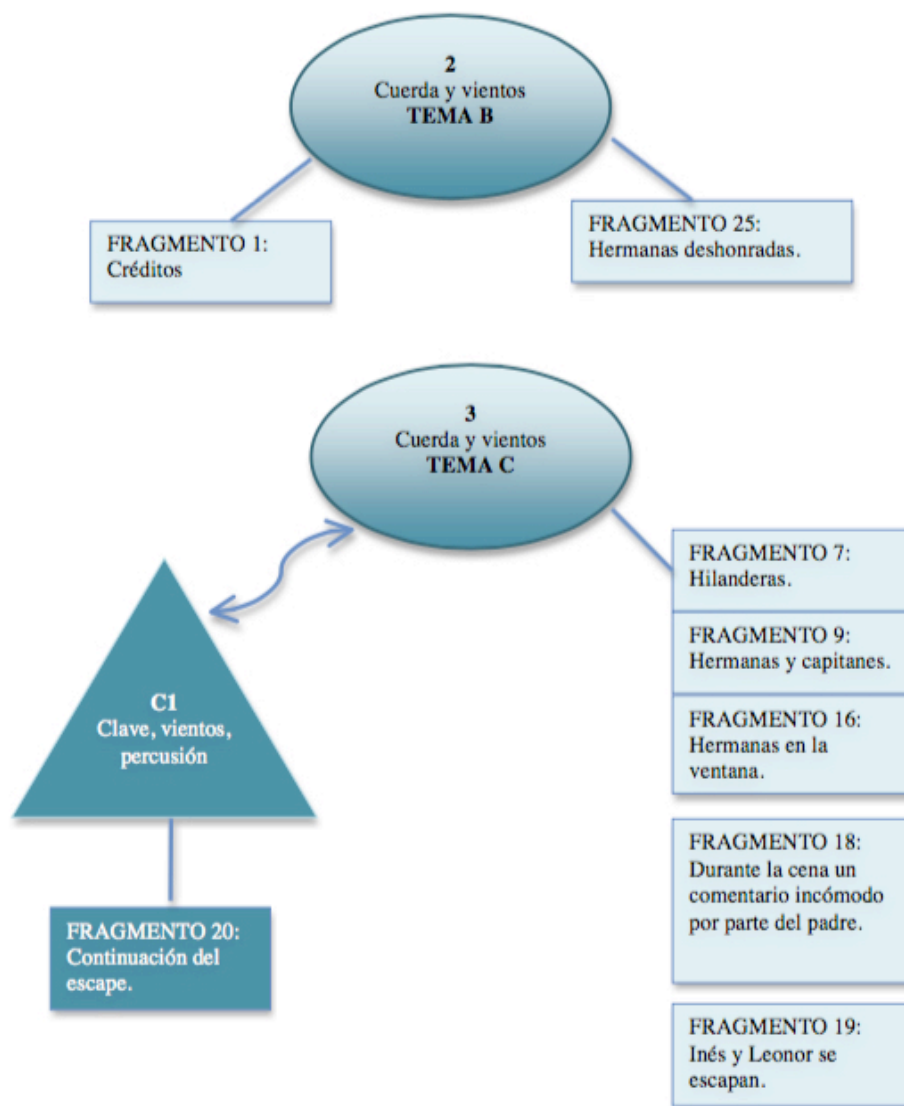
Gráficamente podemos representar la disposición de los elementos musicales de la banda sonora en los *cuadros* que presentamos a continuación:

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

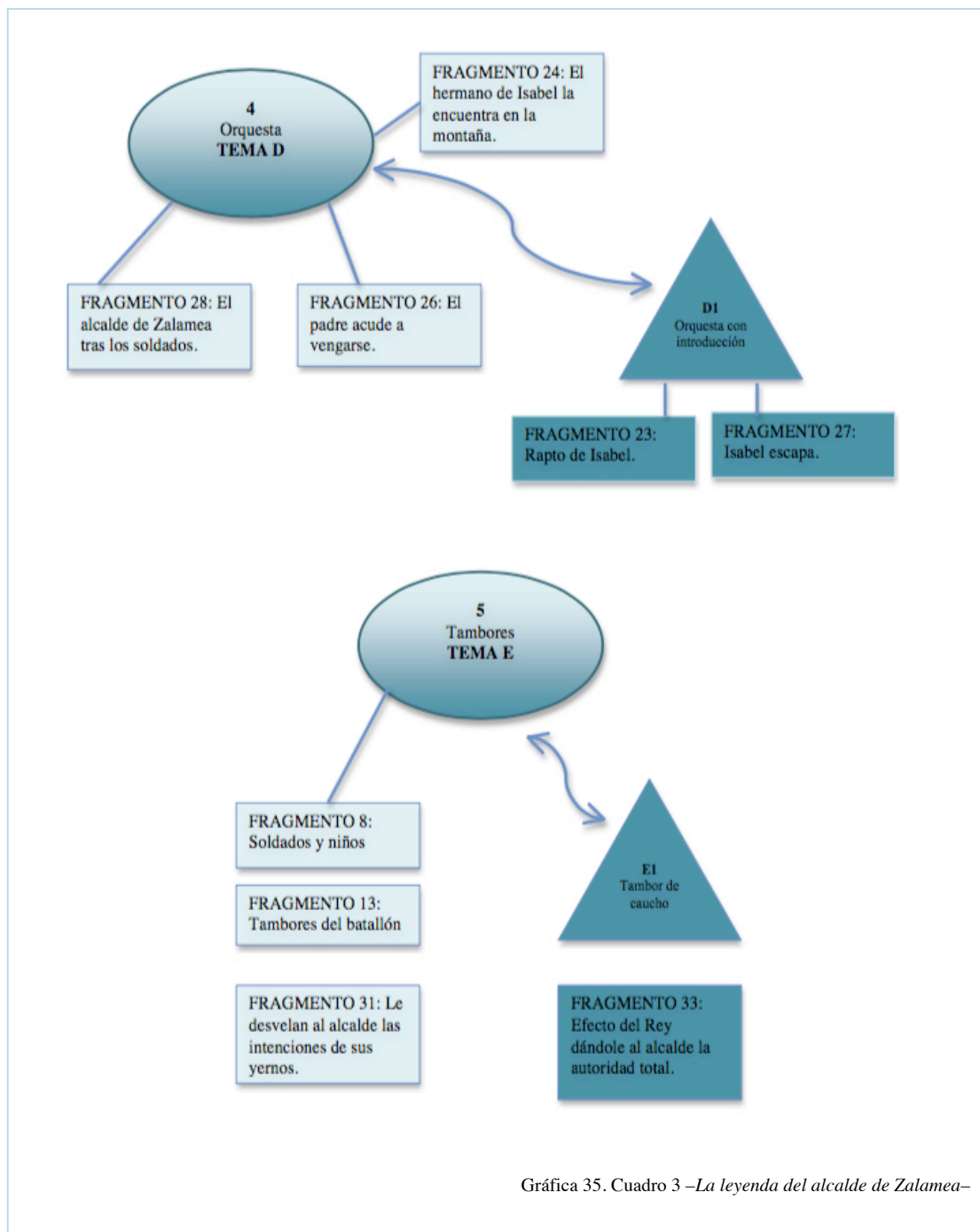
La leyenda del alcalde de Zalamea

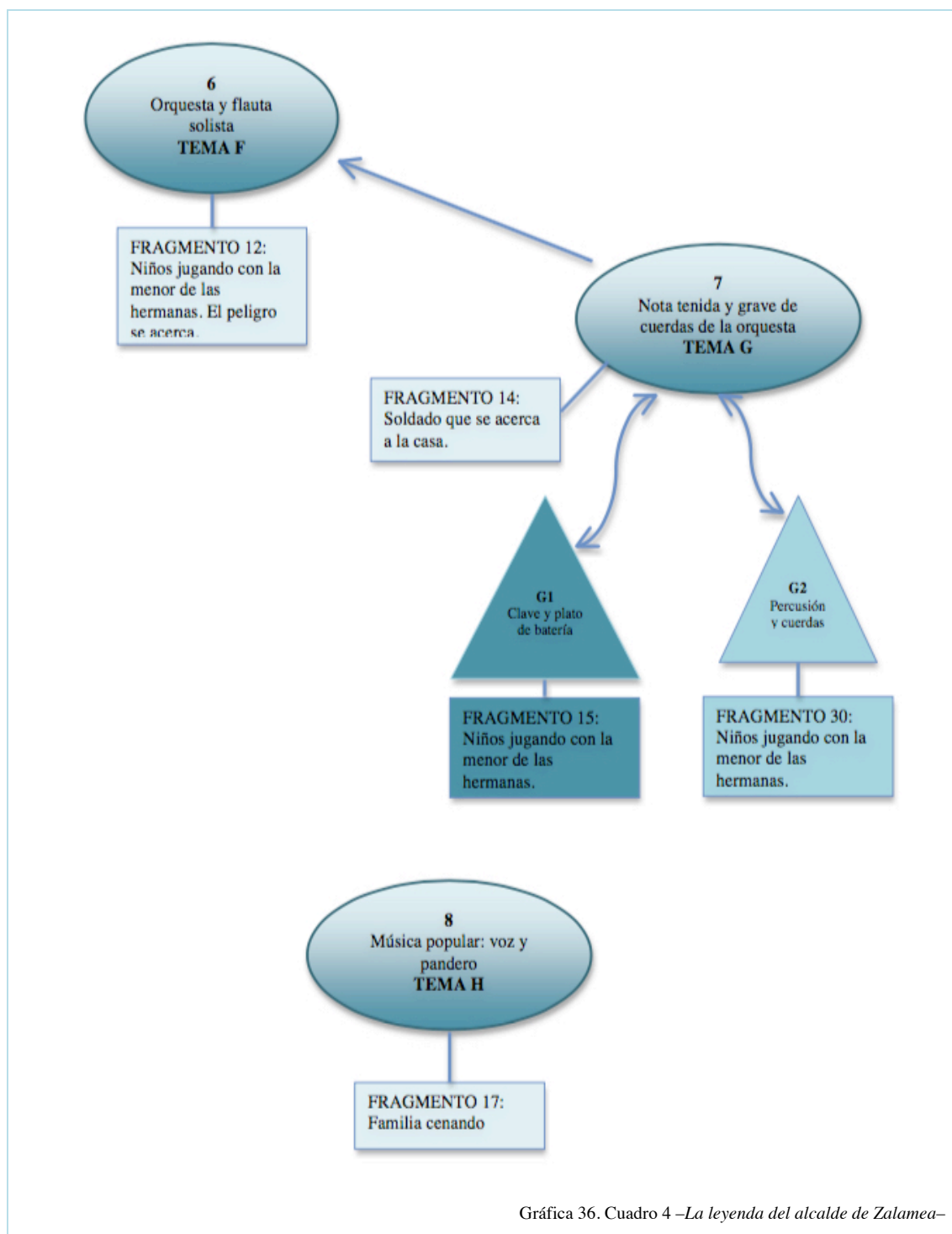


Gráfica 33. Cuadro 1 –La leyenda del alcalde de Zalamea–

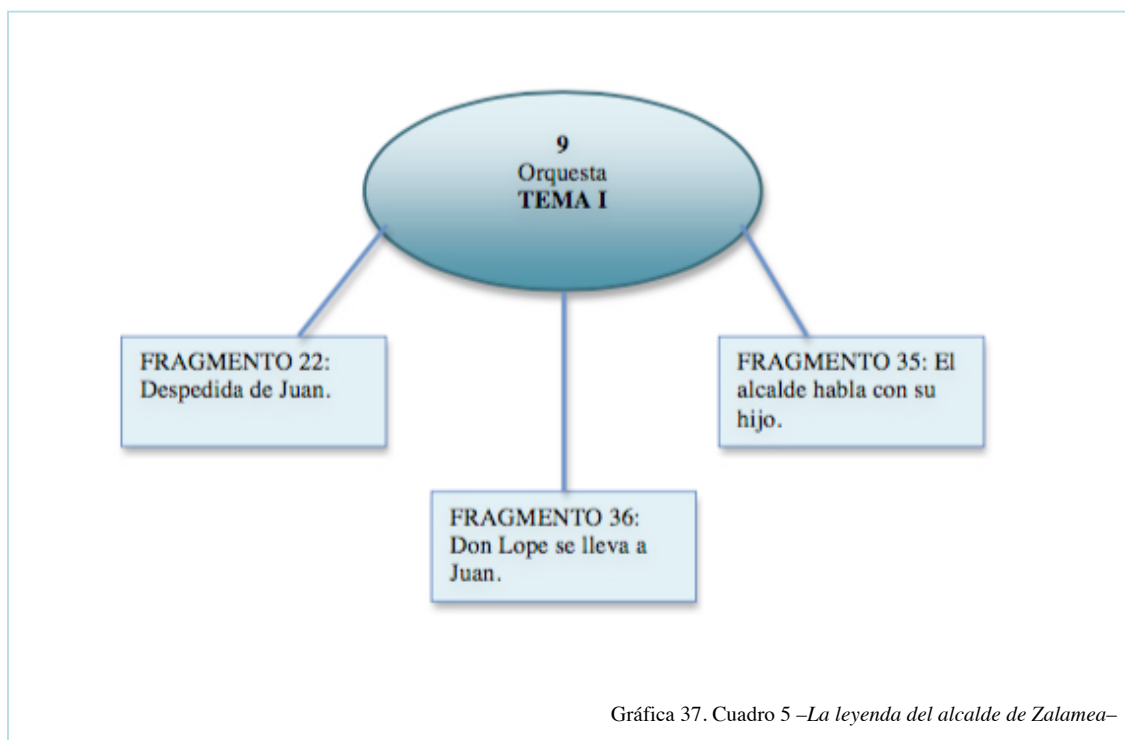


Gráfica 34. Cuadro 2 –*La leyenda del alcalde de Zalamea*–





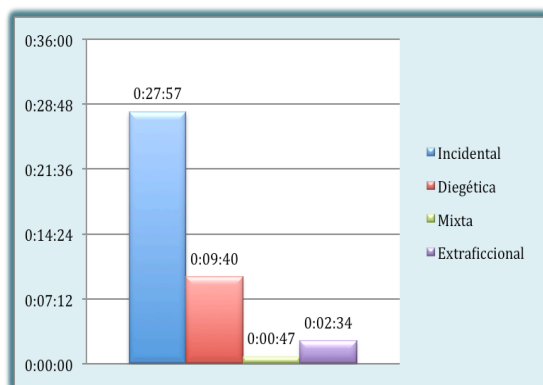
Gráfica 36. Cuadro 4 –La leyenda del alcalde de Zalamea–



Mario Camus concibe la banda sonora de *La leyenda del alcalde de Zalamea* con gran coherencia entre la narrativa audiovisual y el lenguaje musical. Antón García Abril por su lado, responde creando con múltiples elementos narrativos la célula de cada fragmento musical. El resultado es una propuesta afín a la estética de la película y de gran belleza. Cada segmento musical se engarza con el universo visual del relato con naturalidad y creatividad.

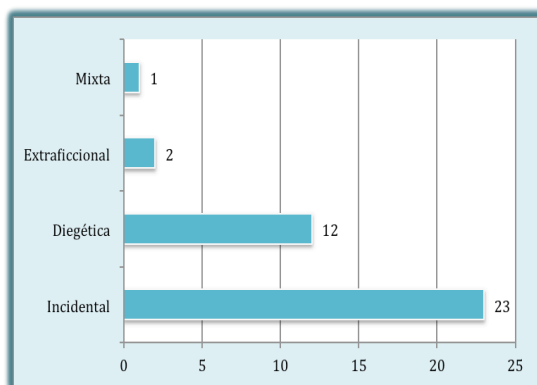
El lenguaje es fundamentalmente tonal, impregnado de elementos populares no solo en la construcción de cada tema, sino también con la introducción de instrumentos como la *zanfona*. Así el tema A, interpretado por este instrumento, construye la mayor parte de espacios diegéticos en los que la música se empleará como parte del relato. Una diégesis que se corresponde con un personaje que hace las veces de narrador, con lo cual está presente y no lo está. La música que el personaje interpreta con la *zanfona* tendrá esta característica de una función diegética ambigua. De modo que la película estará constituida en su mayor parte por intervenciones incidentales o extradiegéticas tanto en número de veces como en tiempo de metraje:

Funciones narrativas



Gráfica 38

Número de intervenciones

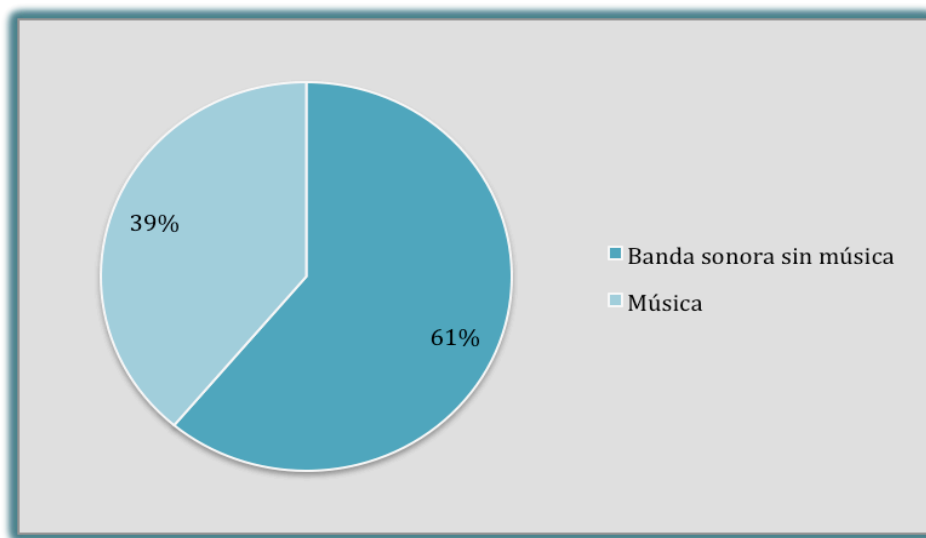


Gráfica 39

La leyenda del alcalde de Zalamea

Del mismo modo, la relación temporal entre el metraje total de la película y la música (con un total de 40 minutos de los 116 que dura el filme) supondrá un alto porcentaje:

Relación entre música y tiempo total del filme



Gráfica 40

La banda sonora contiene elementos de cierta complejidad en cuanto a simbolismo, como por ejemplo, el elemento estético en relación con el *western* que sugieren los motivos agudos en los aerófonos de los distintos temas, el funcionamiento por *leitmotivs* ensamblados y coexistiendo incluso en un mismo fragmento como sucede con los temas F y G, o la construcción de secuencias de acción y tensión a través de temas musicales que responden al léxico cultural perpetuado en las bandas sonoras y que responde a ISOs de tipo *universal* y *gestáltico*. Estas relaciones audio-visuales comportan los siguientes significados a nivel funcional:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|---|
| Sentimental | La música evoca sensaciones agradables y desagradables. |
| Asociativa | La banda sonora asocia elementos tímbricos con significados concretos. |
| Social | La función diegética está representada por el ciego narrando los sucesos del pueblo y la secuencia de la cena durante la cual se oye a los aldeanos cantar en la calle. |
| Emocional | Expresa sentimientos internos de los personajes y los define en su carácter. Intensifica las emociones del espectador. |
| Tensión / relax | La música genera tensión y relajación en su función incidental. |
| Motor | La música refuerza las acciones de los personajes en secuencias de mayor tensión narrativa. |

Tabla 40. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *La leyenda del alcalde de Zalamea*

La plantilla instrumental de los nueve temas y sus respectivas variaciones es muy amplia, abarca instrumentos de las diferentes secciones y categorías establecidas por Hornbostel-Sachs. Dentro de la clasificación de R. Benenzon, encontramos fundamentalmente las tipologías:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, membranófonos, idiófonos, voz femenina |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo, bastón |
| HERMAFRODITAS | Zanfona, clavecín |

Tabla 41. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *La leyenda del alcalde de Zalamea*

La tímbrica escogida responde fundamentalmente a criterios de tipo temporal y cultural, es decir, los instrumentos y la estética escogida despiertan percepciones relacionadas con el ISO gestáltico: la selección de instrumentos y el lenguaje musical en cada parte de su sintaxis, están concebidos desde la consideración de época, ámbito geográfico y cultural. Así, armonía, tempo, compás e incluso el discurso melódico – giros y articulación de los motivos y células melódicas– girarán en torno a estos criterios.

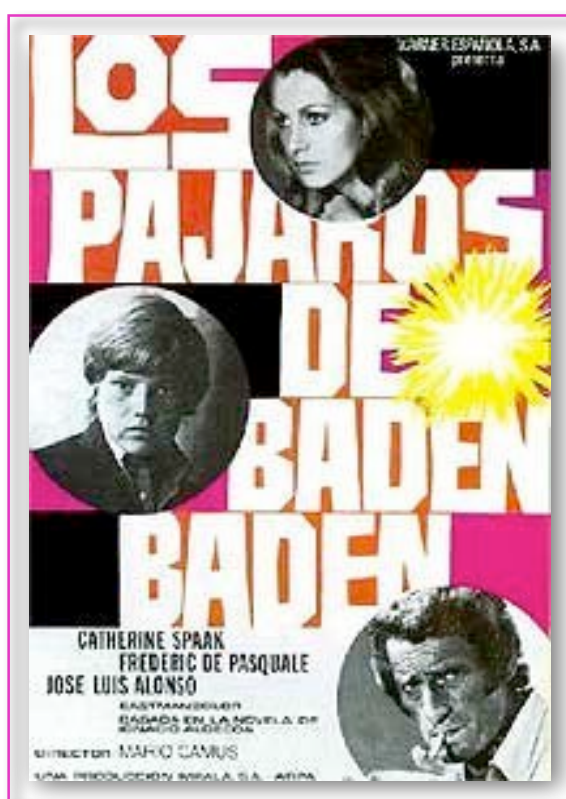


Imagen 43. Cartel de *Los pájaros de Baden-Baden*

–Escucha Elisa, en esta parte del mundo en la que vivimos hay algo que no se puede mezclar nunca [...], por un lado: el mundo de Pablo, confuso, luchador, de origen humilde, lleno de dolores y de búsquedas, de ilusiones rotas, inteligente y lúcido, con una larga e interminable serie de cicatrices y de derrotas. Por otra parte, el tuyo: respetado y respetable, lleno de apellidos y dignidades, antiguo, orgulloso y fuerte, y acostumbrado por cientos de años de costumbre a ganar siempre–
–¿Yo, ganar siempre? –
–No hablo de ti pequeña. Hablo de lo que está debajo de tus pies–

Ignacio Aldecoa⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975, director Mario Camus.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | |
|-----------------------------------|--|
| Director | Mario Camus |
| Año | 1975 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España / Suiza |
| Fecha de estreno | |
| Productora | IMPALA, S.A. / ARPA PRODUCTIONS |
| Intérpretes | Catherine Spaak, Frederic de Pasquale, Jose Luis Alonso, Carlos Larrañaga, Andres Mejuto, Carlos Otero |
| Espectadores | 609.221 |
| Recaudación | 231.528,31 € |
| Distribuidora | WARNER ESPAÑOLA S.A. |
| Argumento | Ignacio Aldecoa (novela) |
| Guión | Mario Camus, Manolo Marinero |
| Director de Fotografía | Hans Burmann |
| Música | Antón García Abril |
| Formato | 35 milímetros |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 103 minutos |
| Género | Drama |

Tabla 42

2. Sinopsis

Durante un verano en Madrid, Elisa se queda sola mientras sus padres viajan a pasar las vacaciones fuera de la ciudad. La joven burguesa está reparando su tesis doctoral y requiere los servicios de un fotógrafo para ilustrarla. Por recomendación de un profesor de la universidad, acude a ver a Pablo, un fotógrafo profesional al que le pide el material que necesita. Durante su primer encuentro surge un malentendido que en siguientes citas habrán aclarado mientras surge una atracción.



Imagen 44. Elisa

A pesar de que Elisa mantiene una relación con su novio Fernando, se deja llevar y deslumbrar por la madurez de Pablo y por el mundo al que pertenece. En esta relación con su hijo Andrés y con el mejor amigo de Pablo, Vicente. Expectante ante los sentimientos que le están surgiendo por Pablo, Elisa visita a su tío en busca de

consejo. Éste le advierte de los posibles conflictos que pueden brotar ante una relación de dos personas de clases sociales opuestas. Sin embargo, le anima a continuar con la relación si realmente está enamorada. Finalmente, surge un problema durante una de las fiestas de la alta sociedad que organiza su tío, donde Pablo se enfrenta al novio de Elisa provocando una escena violenta. Esta situación lleva a la pareja de Pablo y Elisa a decidir distanciarse durante un tiempo. Una separación que les da espacio para reflexionar, tiempo en el que Elisa decide continuar con Pablo ignorando que éste había decidido suicidarse.

3. El universo del filme

Mario Camus fue propuesto por Francisco Hueva para ser contratado en Warner/Impala y financiarle así una película anual. El relato literario de *Los pájaros de Baden-Baden* se había publicado en 1965 y desde ese momento, el cineasta se inspiró inmediatamente y procuró la filmación del



Imagen 45. Pablo y Elisa

proyecto. Sin embargo, años más tarde expresó la dilatación que el proyecto sufrió tras varios intentos de llevarlo a cabo: “Me costó hacerlo once años; once años en los que estuve detrás de ese cuento sin encontrar la forma de meterle mano [...]. Después de morir Ignacio estuve muy obsesionado con la idea de hacer otra película sobre algo suyo. Quería hacerle un homenaje”⁴⁸⁷. De modo que cambió la perspectiva del relato poniendo a Pablo en el lugar de Elisa. Papel femenino que en un principio iba a ocupar la romana Lea Massari, quien a causa de otros compromisos propuso a Catherine Spaak para el personaje de Elisa.

La película gira en torno al mundo de Elisa: su casa, sus amigos, sus padres... Y Pablo en función de ella exceptuando unas cuantas secuencias que retratan la vida del personaje masculino y la relación que tiene con su hijo. Según destaca Sánchez Noriega:

La presencia del enunciador es fuerte y queda puesta de manifiesto, fundamentalmente, a través de los siguientes elementos: *a)* estilema de los tejados y de los trenes; *b)* énfasis; *c)* las secuencias de montaje paralelo; *d)* los abundantes diálogos de autor; *e)* las citas y referencias literarias; *f)* la secuencia documental del comienzo; *g)* los elementos de cine en el cine; *h)* la temática del mundo del mar; *i)* el diseño de los personajes, tanto los positivos (Pablo, Vicente) como los antihéroes (Ricardo, hombre de negocios)”⁴⁸⁸.

Son estos elementos los que llevan a Sánchez Noriega a aseverar que esta película es una obra de autor. Y efectivamente, existen una serie de elementos que refuerzan la huella autoral de Camus. El enfoque y carga significativa de la que dota al

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 194.

mundo del mar y a la atracción que el personaje de Pablo siente por los barcos, sirven como metáfora y premonición al desenlace funesto que este personaje tendrá. Por otro lado, plantea el debate de la *insoportable levedad del ser* en una burguesía acomodada y superficial de la que se desprende un sujeto: Elisa, atraída por el mundo de Pablo, “confuso, luchador, de origen humilde, lleno de dolores y de búsquedas, de ilusiones rotas, inteligente y lúcido, con una larga e interminable serie de cicatrices y de derrotas”⁴⁸⁹. En oposición Camus nos muestra una burguesía abandonada a los placeres efímeros donde hay infidelidad, apariencia, machismo y prejuicios.



Imagen 46. Elisa, Pablo y Andrés

El filme hace constantemente un homenaje a la literatura a través de diversas citas literarias evocadas fundamentalmente en torno al mundo intelectual de Pablo. Pío Baroja, Jack London, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Luis de Góngora, José de Espronceda, Claudio Rodríguez y el propio Ignacio Aldecoa son objeto de diálogos donde se recitan fragmentos de sus obras.

Con una estructura fundamentalmente lineal donde solamente cuatro *flashback* subrayan la nostalgia que Elisa siente por la relación con Pablo, mostrando con imágenes acompañadas de música, el proceso que este personaje femenino sufre para decidir reanudar la relación con Pablo. Abundancia de *travellings* en secuencias documentales que fundamentalmente son una descripción del contexto social y temporal. Además encontramos secuencias con cierto carácter irónico como el inicio donde se hace referencia a la superficialidad de la época con una sobrecarga de imágenes de mujeres luciendo los últimos modelos que el mercado textil ofrecía, o el plano secuencia de Elisa conversando con su tío a contraluz.

Sánchez Noriega subraya la oposición entre el rótulo inicial “Madrid en verano, sin familia y con dinero, Baden-Baden” y el rótulo final de Hemingway que reza “Todos los que han conocido el amor cuando el amor se aleja de ellos llevan una huella

⁴⁸⁹ Diálogo de la película *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975, director Mario Camus.

de muerte”⁴⁹⁰. De esta forma plantea la estructura dual de los elementos narrativos: Elisa-Pablo, negocio-vocación, profesión-aventura, abstemios-bebedores, falsedad-autenticidad, éxito-derrota, belleza-fealdad, etc., llevando el discurso a la colisión entre los opuestos y a la atracción misma que ejercen a través de los dos protagonistas, es decir, un juego de contradicciones.

La película sufrió casi quince minutos de cortes para poder estrenarse en el cine *Coliseum*. Curiosamente, dicha reducción se realizó para no quitarle minutos de protagonismo a la música que se estrenaba habitualmente en ese espacio. En palabras de Camus:

La película me la mutilaron para ponerla en el cine *Coliseum*, cuyo propietario era Inocencio Guerrero, hermano del maestro Jacinto Guerrero. Todo el mundo soñaba con estrenar en ese cine donde, al inicio de cada sesión, en el entreacto y al final sonaba música del maestro Guerrero por lo que se cobraba derechos de autor. El distribuidor me dijo que teníamos el estreno en el *Coliseum*, pero había que quitar un cuarto de hora a la película para no estorbar la música de Jacinto Guerrero⁴⁹¹.

En su momento, el periódico *ABC* valoró la película como “un filme intimista, de pareja humana, rico en calidades, sincero de dicción, valioso en la plástica exaltada por una fotografía luminosa, matizada, expresiva de Hans Burmann y medido en un montaje seco, preciso,



Imagen 47. Pablo y Elisa en casa de Pablo

que aprovecha los planos para un discurso lleno de sobriedad sin un solo efectismo”⁴⁹². Así, en su mayoría, las críticas fueron positivas colocando la película incluso en algún caso a la altura de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice o *El verdugo* (1947) de Luis García Berlanga. Otros expertos fueron más duros tildándola de *melodrama americano moderno*.

⁴⁹⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 196.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 202.

⁴⁹² *Ídem*.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen



Imagen 48. Elisa con su tío David

De las cuatro muestras elegidas para el análisis audio-visual, la banda sonora de *Los pájaros de Baden-Baden* es uno de los trabajos más extensos del compositor en este contexto. Sobre la película Mario Camus expresó en su momento: “Quitando la horrorosa

secuencia documental del comienzo y el exceso de música que tiene toda la película, en *Los pájaros de Baden-Baden* es cuando yo ya me encuentro bastante firme”⁴⁹³. Efectivamente, la estética y el lenguaje de la narrativa del director había madurado plasmando su crecimiento en cada una de las costuras que conforman esta película.

La concepción musical también refleja la madurez del director, y por supuesto, el oficio del compositor. Estructurada en once temas musicales que a su vez se despliegan en diez variaciones, esta banda sonora contribuye en la construcción narrativa de 28 secuencias. Los elementos



Imagen 49. Pablo y Elisa de paseo

musicales comprenden formatos instrumentales al uso, con géneros y estilos diversos. A continuación la relación de secuencias y música:

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 202.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|-------------------------------------|---|
| 1 | 0:00:00 | 0:01:30 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:02:03 | 0:01:28 | Incidental | Encuentro entre dos amigos en una terraza. |
| 3 | 0:04:46 | 0:00:44 | Incidental | En coche por Madrid, el calor, la pobreza y la riqueza de sus calles. |
| 4 | 0:06:09 | 0:00:34 | Incidental | Elisa con su tío David. |
| 5 | 0:07:06 | 0:01:26 | Incidental | Elisa en la Biblioteca Nacional. |
| 6 | 0:09:54 | 0:00:30 | Diegética (acusmática) | Elisa busca a un fotógrafo. |
| 7 | 0:10:54 | 0:01:48 | Mixta | En casa del fotógrafo Pablo Alcorta. Se oye una música lejana. |
| 8 | 0:12:35 | 0:01:32 | Incidental | Elisa en una librería. |
| 9 | 0:15:39 | 0:02:52 | Diegética (acusmática) | Elisa cenando con su amigo Ricardo. Tras él decirle que corren el riesgo de enamorarse, la música inicia su andadura con un volumen muy bajo, casi imperceptible. Es la música del restaurante. |
| 10 | 0:20:32 | 0:06:21 | Diegética (acusmática) | Elisa y el fotógrafo Pablo toman una copa en el piano-bar más importante de Madrid. Se enlazan dos temas musicales. |
| 11 | 0:30:19 | 0:01:21 | Incidental | Elisa le pregunta a Pablo por su mujer y él le responde que tiene una fotografía que algún día tendrá que quitar. A continuación suena la música. |
| 12 | 0:33:48 | 0:01:54 | Diegética (acusmática) | Ricardo y Elisa quedan a tomar un helado. |
| 13 | 0:39:34 | 0:02:11 | Incidental | Elisa va a buscar a Pablo. |
| 14 | 0:48:09 | 0:01:56 | Diegética | Restaurante chino. Se mezclan varios segmentos musicales que se solapan unos a otros: música del restaurante, canción interpretada por padre e hijo (Pablo y Andrés) y nuevamente música del restaurante. |
| 15 | 0:53:04 | 0:00:47 | Mixta | Pablo, Elisa y Andrés están en el cine viendo una película de marineros. En la película que están viendo la música es INCIDENTAL, mientras para el espectador final es música DIEGÉTICA. |
| 16 | 0:55:50 | 0:00:53 | Incidental | Imágenes de una casa señorial. |
| 17 | 1:12:04 | 0:01:19 | Incidental | Conversación entre Pablo y Elisa. |
| 18 | 1:13:56 | 0:05:44 | Diegética (acusmática) | Fiesta. |
| 19 | 1:21:40 | 0:00:23 | Incidental | Tras la pelea. |
| 20 | 1:22:03 | 0:02:32 | Incidental | Separación. |
| 21 | 1:25:25 | 0:00:46 | Incidental | Andrés tira la bebida de su padre. |
| 22 | 1:26:15 | 0:00:53 | Incidental | Andrés va a buscar a Elisa. |
| 23 | 1:28:19 | 0:01:07 | Incidental | Andrés se marcha de vacaciones. |
| 24 | 1:29:40 | 0:02:35 | Diegética | Elisa y Pablo quedan para cenar. |
| 25 | 1:33:04 | 0:01:07 | Incidental | Elisa recuerda a Pablo. |
| 26 | 1:35:14 | 0:01:23 | Incidental | Elisa con sus amigas. |
| 27 | 1:37:25 | 0:01:10 | Incidental | Elisa caminando por la calle. |
| 28 | 1:39:06 | 0:02:34 | Incidental y extraficcional (mixta) | Elisa recibe la noticia del suicidio de Pablo. |

Tabla 43

Las relaciones estructurales que articulan la banda sonora forman un dibujo complejo y funcional desde el punto de vista creativo. En este largometraje, Antón García Abril realiza un amplio desarrollo de las variaciones de un mismo tema en torno a la estructura del *leitmotiv*. Esta representación musical de un concepto, situación o personaje asociado a una idea musical, va a ser el elemento narrativo que articule la evolución del relato en torno al siguiente orden: primeramente tenemos el tema A o tema principal que presenta los créditos del principio del filme en esa larga secuencia de planos generales y primeros planos sensuales donde se describe a la Madrid veraniega de los años '70. Podríamos definir al tema A dentro de lo que se conoce como *música ligera instrumental*. Planteado en su origen para orquesta, sus variaciones A1 y A2 se establecen a partir de formatos que incluyen las tímbricas de instrumentos de cuerdas frotadas, piano y metalófono el primero (A1), y de piano solo el segundo (A2). Un lenguaje tonal con una estética que recuerda las orquestas de Burt Bacharach, Henry Mancini, Paul Mauriat o Montovani, entre otros, versionando canciones populares y bandas sonoras. Así, este fragmento musical propone un *easy listening*⁴⁹⁴ o compendio de melodías simples, pegadizas y relajadas con armonías sencillas e instrumentaciones convencionales. La connotación estilística desde el punto de vista semiótico, se empareja con ambientes superficiales y restaurantes de clase media alta donde el *hilo musical* está concebido para ejercer una función de telón sonoro.

Con una estética musical de la época en la que está ambientada la historia, contextualiza a los personajes tanto temporal como socialmente. Este tema será utilizado de forma extraficcional (créditos) y como música diegética. No expresa las emociones de los personajes pero si tiene una representación simbólica, construida con un significado connotativo desde el punto de vista estilístico, funcionará como bloque secuencial y como bloque genérico, asociado a la superficialidad de la clase alta que disfruta Madrid desde la banalidad.

Entender el origen de la historia, contextualiza la intención del compositor en cuanto a la estética sonora. ¿Bajo qué asociación surgió el título que da nombre al relato de Ignacio Aldecoa? Baden-Baden es una ciudad alemana muy popular durante el siglo

⁴⁹⁴ Expresión con la que habitualmente se denomina al prototipo de música ambiental, conocida en algunos ambientes como “música de ascensor” extendida por la empresa estadounidense Muzak Corporation, fundada en los años 30 y que vendía el producto para emitir la música por los altavoces en espacios de todo tipo.

XIX porque la burguesía utilizaba la ciudad como zona de recreo y de baño en las termas que posee. En alusión a esta práctica burguesa, el escritor utiliza “Los pájaros de Baden-Baden” para describir a las personas que veraneaban en el Madrid de los años ‘60 y ‘70, tal como reza el inicio del filme: “Madrid en verano, sin familia y con dinero, Baden-Baden”. Así, la música participa de la subjetividad del director y del escritor, ayudando a construir el concepto de *burguesía superficial*, con su tedio y su abulia.

Antón García Abril

Los pájaros de Baden-Baden

Ejemplo 38. Transcripción tema A –Los pájaros de Baden-Baden–

El tema B es el *leitmotiv* del amor entre Elisa y Pablo y será precisamente el fragmento que más variaciones sufrirá a lo largo del largometraje. Este tema estará presente en seis secuencias y en una séptima donde comparte espacio sonoro con el tema A1 como música diegética. Sin embargo, cumplirá ambas funciones: incidental o extradiegética y diegética, fundamentalmente como bloque secuencial o como metalepsis generando una unidad narrativa y sensación de paso del tiempo de diferentes lugares, situaciones y planos. En este sentido, el tema B generará una serie de relaciones dentro del aparato estructural de la banda sonora, ejerciendo un papel fundamental en la unificación y significación del relato. En cada una de estas siete secuencias, el tema mantendrá la melodía con cada una de las relaciones de altura e intervalos que constituyen la misma, variando levemente el formato instrumental.

Ejemplo 39. Transcripción tema B –Los pájaros de Baden-Baden–

Este tema B a su vez, dará origen a siete variaciones (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) que conjuntamente proporcionarán soporte sonoro a nueve secuencias⁴⁹⁵. De forma que el tema B con sus variaciones formará parte de la construcción narrativa en un total de 16 secuencias, en algunas incluso, como es el caso de la secuencia 10, compartirá espacio temporal con otros *leitmotiv* de la banda sonora formando en este caso A+B=fragmento 10.

Cada una de las variaciones tendrá una connotación según el carácter que marque la escena. Así por ejemplo, B1 se presenta en el contexto de una pelea de pareja; B2 en la separación de la pareja y en la intervención del hijo deshaciéndose de toda la bebida de su padre; B3 en la desesperación del hijo acudiendo a Elisa; B4 en la cena de pareja; B5 en los recuerdos que Elisa tiene de Pablo y durante la secuencia de Elisa con sus amigas; B6 en la caminata que Elisa realiza por el barrio de Pablo; B7 en el final que enlaza con los créditos. De forma que cierra el círculo y constituye un carácter diferente del que plantea A en los créditos iniciales. Tenemos entonces los dos opuestos: Tema A y tema B7; el primero funciona como señal informando del género al que pertenece la pieza audiovisual al espectador. En el contexto del *Los pájaros de Baden-Baden* el inicio se constituye como una ironía, un guiño donde el director expresa abiertamente su subjetividad, no solo sobre ciertos aspectos que Mario Camus considera superficiales de la época, sino también acerca de un cine que en ese momento se estaba haciendo y cuya estética giraba en torno a la sensualidad de la figura femenina. En oposición a éste, el tema B7 cerrará un trágico final basándose en la transformación del tema B. Cada una de sus variaciones contendrá caracteres diferentes, reflejando la evolución de la relación entre Pablo y Elisa hasta llegar a B7. Entre medias, algunas de las variaciones contendrán elementos tímbricos o melódicos del tema A, elementos relacionados con la estética *easy listening* mencionada anteriormente y asociada a la superficialidad del mundo de Elisa. Musicalmente el compositor representa el enlace entre dos mundos opuestos, como señala José Luis Sánchez Noriega en el monográfico que le dedica a Mario Camus; así, ya sea en un mismo tema utilizando elementos cuya pareja de significado es opuesta, o a través de temas contrarios como es el caso de A frente a B7, la banda sonora refleja el planteamiento de *espejo* que se esboza en la estructura narrativa, esto es: Elisa-Pablo, burguesía

⁴⁹⁵ Ver cuadro 2 –*Los pájaros de Baden-Baden*–.

superficial-bohemia intelectual, profesión-aventura, éxito-derrota, etc., es decir, los opuestos y su inevitable atracción, tal como hemos comentado anteriormente. Dentro de esa transformación del *leitmotiv* que se constituye en torno al tema B, tenemos ejemplos como B3:

Example 40. Transcription theme B3 –*Los pájaros de Baden-Baden*–

En este caso conviven dos estructuras melódicas. El tema principal a cargo del piano en estructuras rítmicas simples que juegan con la alternancia de la síncopa; y por otro lado, el movimiento constante de las cuerdas con un discurso construido en base a corcheas que elaboran por modulación una línea melódica ascendente. Mientras la secuencia nos muestra planos del personaje de Elisa en su casa, alternando con planos de Andrés recorriendo las calles en busca de Elisa. Ella habita su cotidianidad con alegría y serenidad mientras Andrés rezuma desesperación. Así, un mismo fragmento musical refleja el carácter de dos opuestos en la narrativa a través de los elementos musicales que se articulan en dos discursos que conviven con maestría hasta encontrarse en un punto final:

Ejemplo 41. Transcripción final tema B3 –*Los pájaros de Baden-Baden*–

La formación del acorde constituye a nivel de significación, el encuentro: Andrés ve a Elisa desde lejos y se queda observándola. Ella mira por la ventana y le ve marcharse, entonces gira la cabeza con un gesto de duda. De esta manera, B3 ha realizado múltiples funciones: como música empática ha funcionado revelando el interior de los personajes, marcando con las corcheas los gestos motores de Andrés que no solo connotaban su ansiedad y estado anímico, sino también sus movimientos motores; también el tema ha servido de bisagra como metalepsis entre planos que se correspondían a situaciones y personajes distintos, siempre bajo el contexto del

leitmotiv de los protagonistas. Este tema en su concepción de cambio puede verse reflejado en la transcripción de los siguientes fragmentos:



Ejemplo 42. Transcripción tema B4 –Los pájaros de Baden-Baden–

El tema B4 escrito solo para piano está presentado en una ambigüedad funcional en la que la música no se define claramente como música diegética acusmática dentro del restaurante donde cena la pareja. El ambiente emocional que este fragmento genera a nivel narrativo es más frecuente en música incidental o extradiegética. El simbolismo que tiene el piano solo ejecutando el tema B4, *leitmotiv* de Elisa y Pablo, contiene una fuerte carga expresiva aportando cierta nostalgia a la escena. Desde el punto de vista analítico-proyectivo y apoyándonos en el simbolismo primitivo según Sachs y Benenzon, el piano es un instrumento que está catalogado dentro del grupo de los instrumentos *hermafroditas*. La elección como formato instrumental para simbolizar la pareja desde un concepto global de la narrativa, es coherente incluso desde el punto de vista de la etno-semiótica. La construcción musical está articulada como un cliché: comportamiento de la línea melódica, lenguaje tonal, *saliencia* del elemento melódico sumamente expresivo donde las tesituras agudas tienen un gran protagonismo. La suma de estos elementos musicales es habitual en fragmentos de bandas sonoras destinados a la significación de atmósferas románticas. Razón por la que funciona perfectamente dentro de la escena atendiendo a ISOs de tipo *gestáltico* y *universal*. Así, el léxico de códigos musicales le permite al sujeto receptor contextualizarse en una historia de amor próxima a la ruptura y experimentar a la vez, el interior de los personajes unificando sensaciones y puntos de vista. La asimilación de los acontecimientos será dirigida por la música a la perspectiva de los protagonistas, en concreto, a Elisa. Y será precisamente en función del personaje femenino, que el discurso musical irá desvelando el proceso de clarificación que tiene Elisa respecto a los sentimientos hacia Pablo, su necesidad de

volver con él. El tema B5 contribuirá en la construcción narrativa que descubre al espectador el amor de Elisa. De esta manera la transformación del *leitmotiv* de la pareja pasa por diversos estados de ánimo que requieren una construcción musical distinta, tanto a nivel organológico como textural:

Ejemplo 43. Transcripción tema B5 –Los pájaros de Baden-Baden–

El tema B6 en su función de *leitmotiv*, refleja el estado de ánimo de la protagonista una vez que ha comprendido que su felicidad está al lado de Pablo. Decidida va a su encuentro, y es precisamente esa firmeza y entusiasmo lo que la partitura quiere reforzar de forma empática, acompañando los movimientos del personaje con estructuras métricas formadas por corcheas y una dirección claramente ascendente que acrecienta la tensión narrativa a medida que la melodía avanza hacia los agudos generando a nivel perceptivo, una reactivación del esquema encarnado de *atracción* y de *origen-destino*. De manera que el espectador es testigo de la evolución del *leitmotiv* en una de sus últimas variantes: la que sugiere un feliz final en concordancia con el carácter que anunciaba el tema A en el bloque genérico al inicio de la película. La música es entonces cómplice en la construcción del engaño narrativo al sujeto receptor. Solo los últimos compases desvelarán el carácter real del desenlace del filme.

Ejemplo 44. Transcripción tema B6 –Los pájaros de Baden-Baden–

El resto de fragmentos musicales que articulan la estructura completa de la banda sonora (temas E, F, G y H), alimentan un o dos secuencias alternando función diegética con función extradiegética o incidental. La técnica del *leitmotiv* también estará asociado al personaje de Andrés utilizando una canción infantil (tema D): primero en una secuencia en la que padre e hijo la cantan *a capella* para Elisa funcionando como música diegética y como símbolo de la buena relación familiar.

Más tarde, en la secuencia en la que Pablo lleva a su hijo al aeropuerto para visitar a su madre, el tema reaparece como variación. Durante la despedida y de forma incidental, suena la misma canción en versión instrumental que a diferencia de la canción infantil, modula a modo menor al final de la pieza (tema D1), de forma sincrónica al diálogo entre ambos personajes, cuando el hijo se arrepiente del viaje y quizás por un presentimiento, el personaje se vuelve atrás para preguntarle a su padre si desea que se quede con él. Es precisamente en ese instante, cuando la modulación se realiza aportando un cambio de carácter: de alegre e infantil hacia un tono triste y melancólico. De esta forma un solo fragmento de la pieza, cumple una función de *anticipación* previniendo al espectador sobre la proximidad de una tragedia y añadiendo tensión narrativa. El efecto de modular de una tonalidad mayor a una tonalidad menor, cumple la reflexión sobre el tema de asociaciones inconscientes entre pares de

significados que Meyer señala y que hemos mencionado anteriormente⁴⁹⁶. De tal manera que funciona acudiendo a clichés preestablecidos basados sobre todo en ISOs de tipo *gestáltico* y por enculturación de la sociedad a la que va dirigida. Estos códigos de *mayor-menor* han sido cultivados frecuentemente en el ámbito de las bandas sonoras, añadiendo esta forma de proceder en la construcción del discurso musical, a la biblioteca de códigos reciclados del léxico musical o *musemas* culturalmente preestablecidos.

Antón García Abril

♩ = 80

Accordion, Accordion

String Section, Violin

String Section, Violin 2

4

Acc.

Str.

Str.

8

♩ = 40

Acc.

Str.

Str.

13

Acc.

Str.

Str.

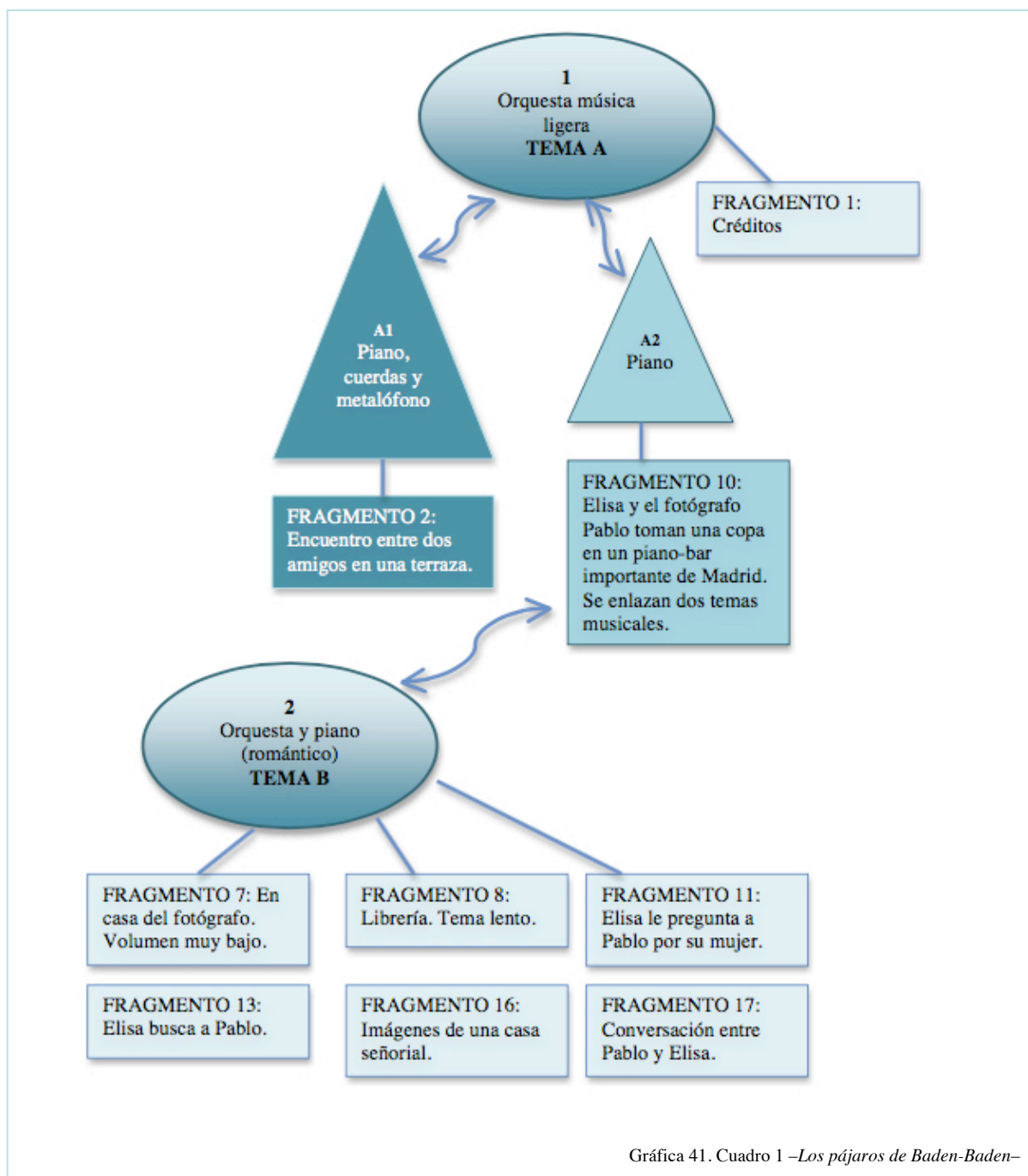
Ejemplo 45. Transcripción tema D1 -Los pájaros de Baden-Baden-

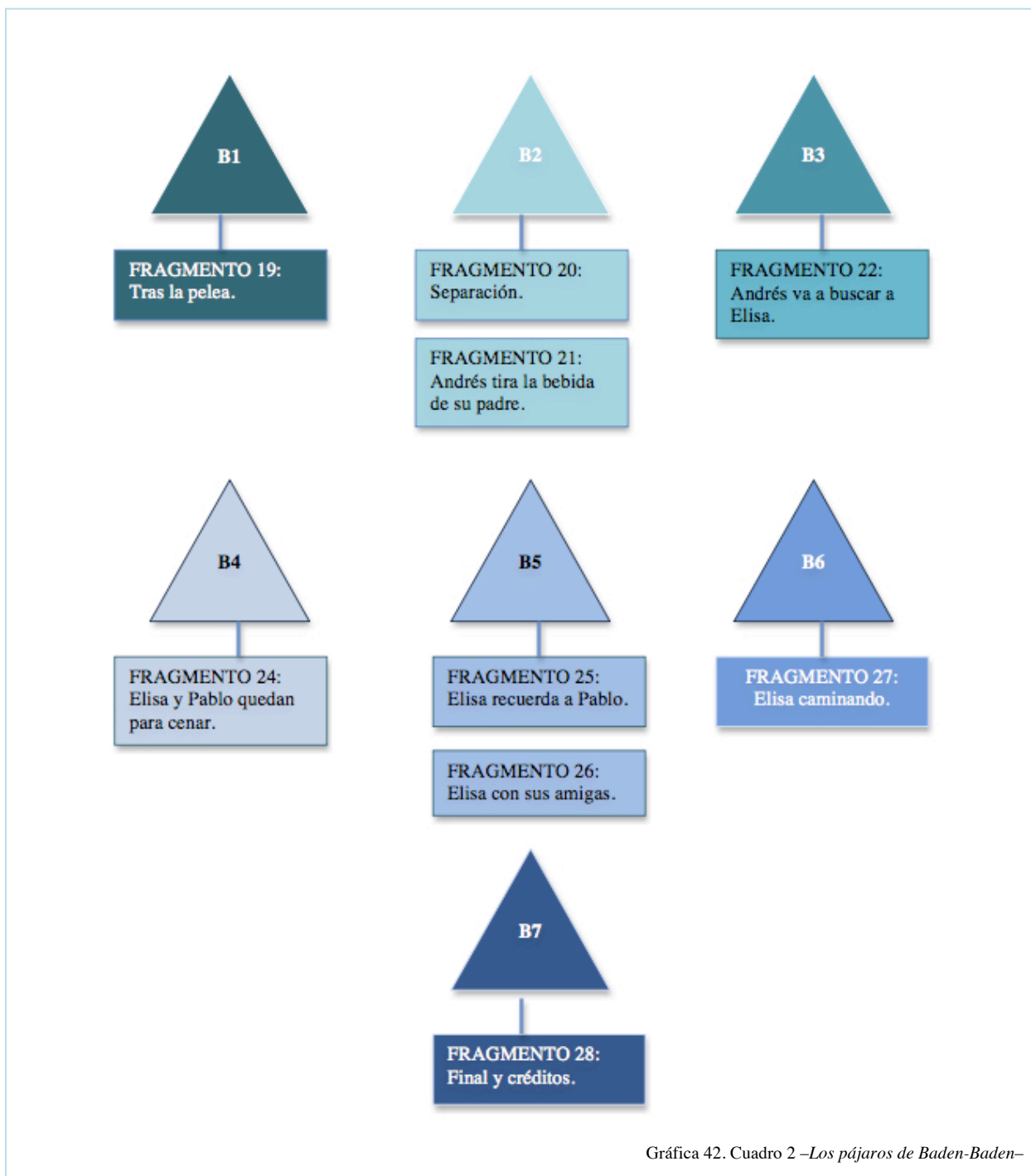
Gráficamente los temas de la banda sonora se estructuran de la siguiente forma:

⁴⁹⁶ Según Leonard Meyer: “La interrelación entre la afectividad, el cromatismo melódico y armónico, y el modo menor no es una mera correspondencia teórica o accidental: es un hecho histórico. La conexión entre ellos no es sólo lógica, sino también genética [...]. El modo menor no sólo está asociado con un sentimiento intenso, en general, sino también con la evocación de la tristeza, el sufrimiento y la angustia en particular [...] La angustia, el sufrimiento y otros estados extremos de la afectividad son desviaciones, y se asocian a las desviaciones más enérgicas del cromatismo y su representante modal: el modo menor”. En MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Op. cit., p. 234.

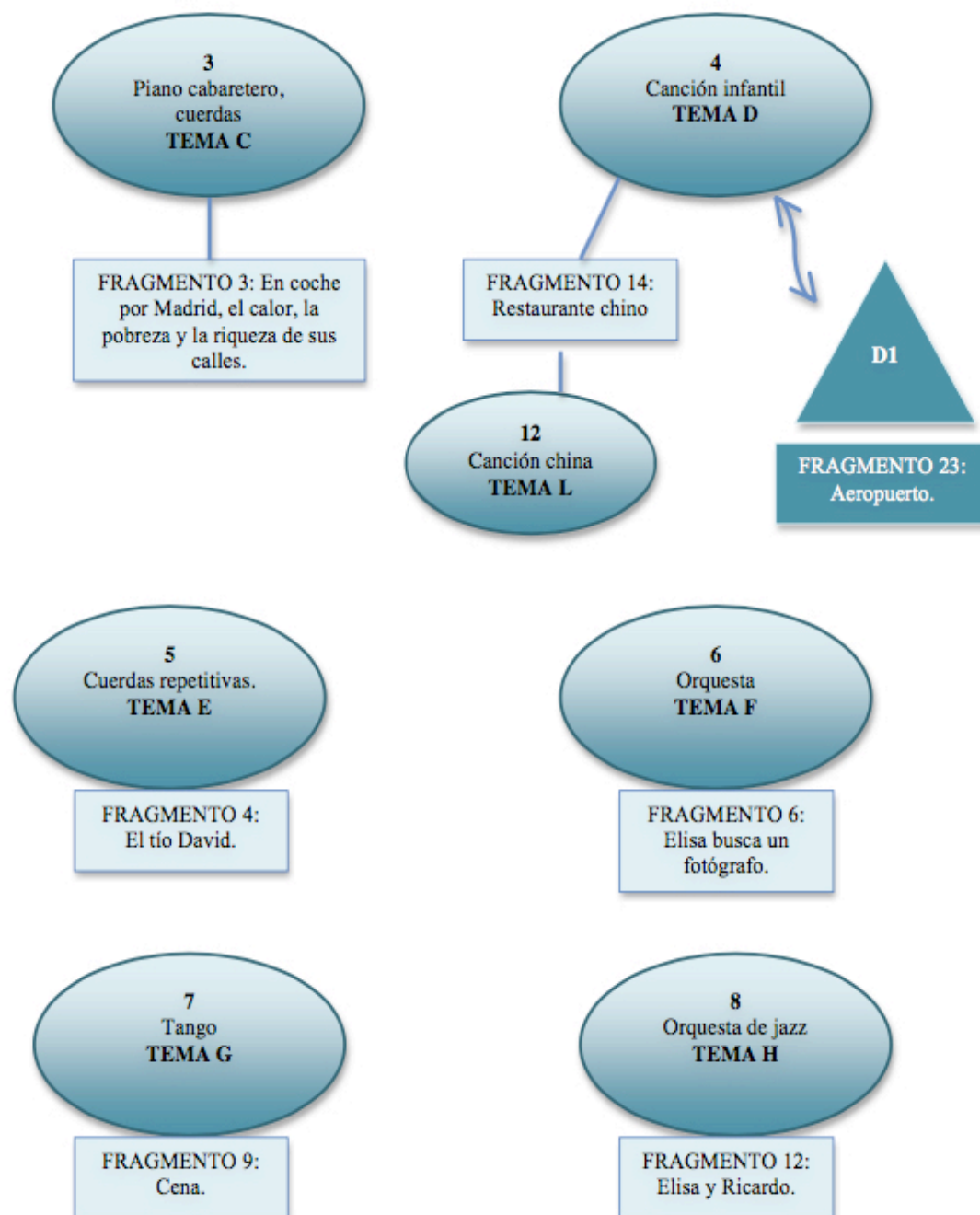
Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

Los pájaros de Baden-Baden

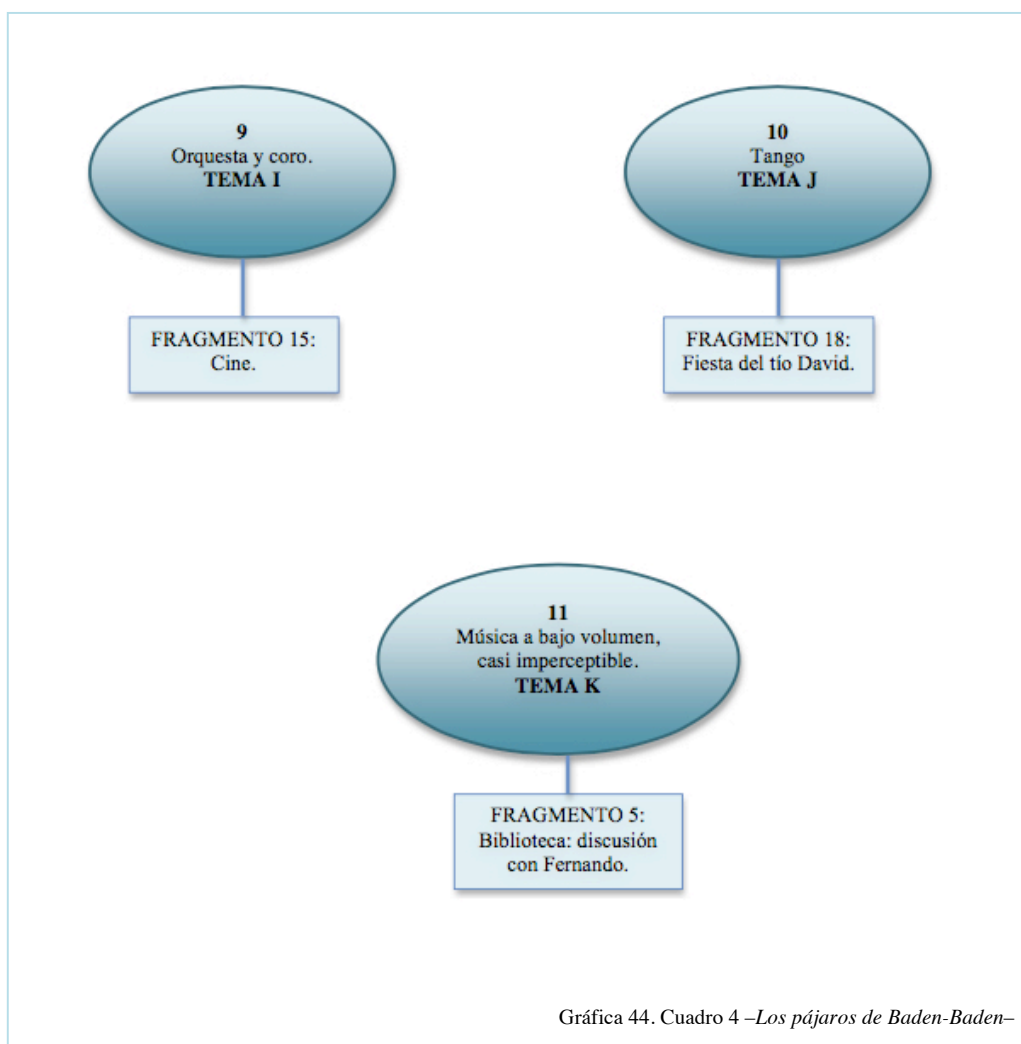




Gráfica 42. Cuadro 2 –*Los pájaros de Baden-Baden*–



Gráfica 43. Cuadro 3 –*Los pájaros de Baden-Baden*–



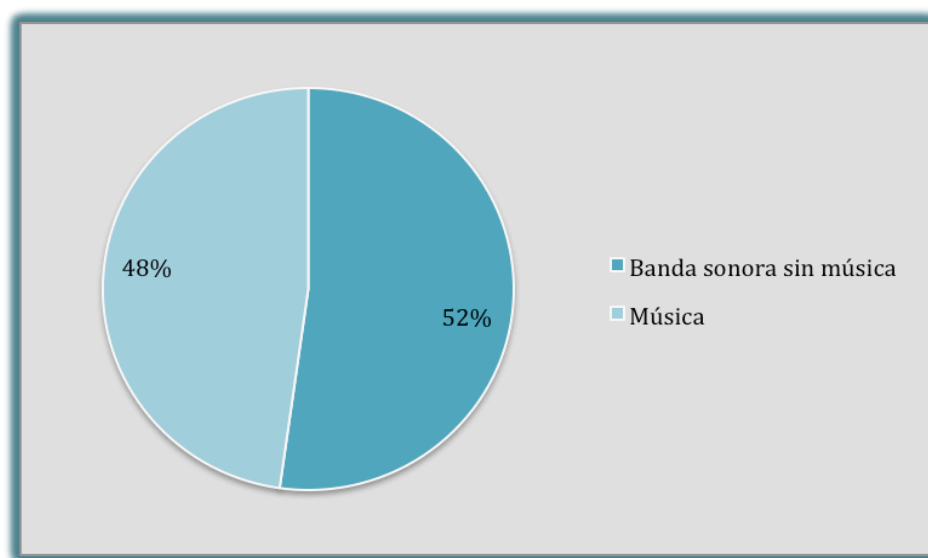
Conceptualmente *Los pájaros de Baden-Baden* es una película compleja con una gran riqueza de parejas de significados a nivel musical. Su lenguaje es fundamentalmente tonal y se mueve dentro de la música instrumental. El compositor logra plasmar con gran maestría la evolución y cambio tanto de la relación de pareja de los protagonistas, como en el carácter del filme. Según Sánchez Noriega:

La música combina dos tipos: un tema alegre, que hace referencia al verano y a la frivolidad, y uno más romántico, que subraya la soledad y los momentos dramáticos. En varios de ellos los dos temas interaccionan en un *diálogo musical*, ofreciendo una descripción de la personalidad y los estados de ánimo de los personajes. Estos temas, o variaciones sobre uno mismo, funcionan también como símbolos de los dos mundos que temáticamente refleja el relato, constituyéndose en *leitmotifs* de cada uno. Aunque el grueso de la música es extradiegética, hay fragmentos diegéticos, con la particularidad de que mientras en un caso se trata de una melodía tópica ambiental, en otro es una canción popular y en otros dos está en continuidad con la música extradiegética. En dos secuencias la música aumenta de volumen y se solapa al

diálogo, iniciando los insertos de recuerdos de la protagonista y su estado de ánimo distante de las conversaciones suprimidas”⁴⁹⁷.

La música constituye un total de 50 minutos de los 103 que dura el filme, esto significa a nivel cuantitativo:

Relación entre música y tiempo total del filme



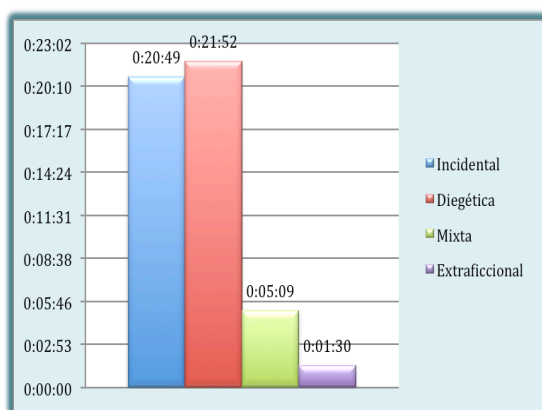
Gráfica 45

El alto porcentaje que supone la música dentro de *Los pájaros de Baden-Baden*, con una *saliencia* general eminentemente melódica, convierte a la banda sonora en un elemento narrativo que fundamentalmente ejerce la función de manipular y dirigir las sensaciones del espectador. El frecuente uso del elemento melódico en cada uno de los fragmentos que articulan la sonoridad musical del filme, genera una percepción dirigida a las emociones del sujeto receptor.

La música contribuye a la narrativa audiovisual en numerosas intervenciones que fundamentalmente se reparten de la siguiente manera:

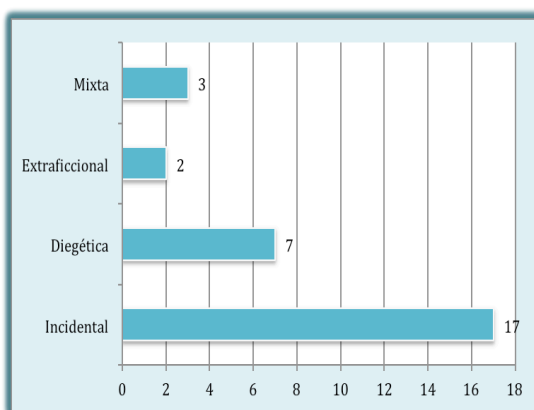
⁴⁹⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 196.

Funciones narrativas



Gráfica 46

Número de intervenciones



Gráfica 47

Los pájaros de Baden-Baden

Dentro de esta disposición estructural, la música desempeña las siguientes funciones a nivel perceptual:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-------------------|--|
| Sentimental | La música evoca mundos agradables. |
| Asociativa | Música está asociada a los sentimientos de los personajes. |
| Social | Los personajes se relacionan a través de la música. |
| Emocional | La música intensifica las emociones. |
| Tensión / relax | La música ayuda a construir atmósferas de tensión y relajación. |
| Motor | La música acompaña los movimientos de los personajes. |
| Diversión | Los personajes se divierten escuchando música y cantando. |
| Aspectos de fondo | La música está presente en varios restaurantes como telón sonoro para generar espacios agradables dentro del relato. |
| Preparación | Prepara al espectador y le advierte sobre los acontecimientos que vendrán. |

Tabla 44. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Los pájaros de Baden-Baden*.

La plantilla instrumental posee una fuerte significación a nivel simbólico, se compone de un formato convencional catalogado fundamentalmente en:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, membranófonos, voces blancas |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo, voz masculina |
| HERMAFRODITAS | Piano |

Tabla 45. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Los pájaros de Baden-Baden*

Los pájaros de Baden-Baden se constituye como un discurso donde los múltiples universos que lo articulan, construyen una estética narrativa coherente y una estructura audiovisual que funciona en cada uno de los subniveles, unificando así la orquestación de los lenguajes. A nivel perceptivo esta disposición de los elementos, da origen al *esquema encarnado* del *equilibrio*. El comportamiento funcional de la música, acerca al filme a las estéticas del cine de Hollywood, mientras la dirección del relato y un planteamiento narrativo que da protagonismo y homenajea la literatura en sus diversas formas, incluye el largometraje dentro de las películas de *autor*.

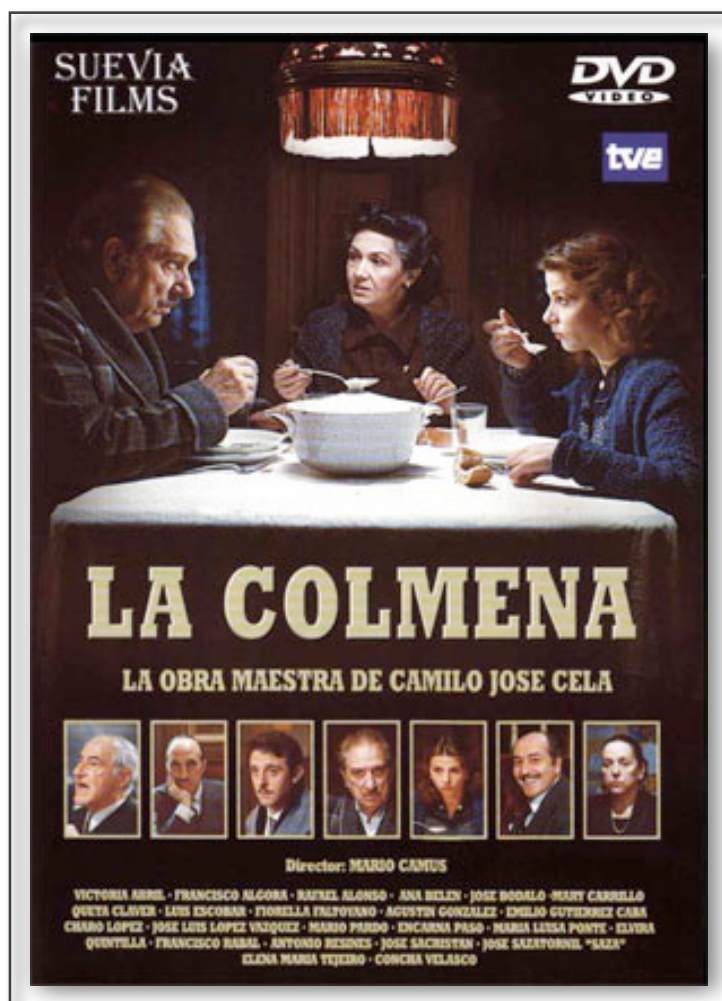


Imagen 50. Cartel de *La colmena*

Quien no pudo morir, continúa andando.

Ángel González⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ GONZÁLEZ, Ángel: "Campo de batalla". 101 + 19 = 120 poemas. Selección de Ángel González. Madrid: Visor, 2000.

1. Ficha técnica y artística

| <i>La colmena</i> | |
|------------------------|---|
| Director | Mario Camus |
| Año | 1982 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 11-10-1982 |
| Productora | AGATA FILMS, SL |
| Intérpretes | José Sacristán, Ana Belén, Concha Velasco, Charo López, José Luis López Vázquez, Fiorella Faltoyano, Francisco Rabal, Luis Escobar, Emilio Gutiérrez Caba, Victoria Abril, Francisco Algora, Rafael Alonso, José Bodalo, Mary Carrillo, Camilo José Cela, Queta Claver, Agustín González, Rafael Hernández, Mario Mingote, Antonio Pardo, Encarna Paso, Elvira Ponte, Mari Luisa Quintilla, Antonio Resines, José "Saza" Sazatornil, Elena M. Tejeiro, Ricardo Tundidor, Manuel Zarzo, Luis Ciges, Beatriz Elorrieta, Fernando Vivanco, José Vivo, Imanol Arias, Marta Fernández Muro, Emilio Fonet |
| Espectadores | 1.493.139 |
| Recaudación | 2.054.359,51 € |
| Distribuidora | SUEVIA FILMS S.L. |
| Argumento | Camilo José Cela (novela) |
| Guión | José Luis Dibildos |
| Director de Fotografía | Hans Burmann |
| Música | Antón García Abril |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 105 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | José Luis Dibildos |
| Productor | José Luis Dibildos |
| Premios | 1983: Festival de Berlín: Oso de Oro (ex aequo "Ascendancy") y Premio C.I.D.A.L.C |

Tabla 46

2. Sinopsis

En los años cuarenta, durante el Madrid de la posguerra, un coro de personajes cuyas vidas se entrelazan, sufre las consecuencias de la Guerra Civil Española. Entre estos personajes, se encuentra un grupo de tertulianos intelectuales que se reúnen todos los días en el café *La delicia* a tratar asuntos de diversa índole.

Personajes de todo tipo conforman la historia, un crisol que refleja un trozo de la vida de las personas que habitaron ese espacio temporal: familias clásicas, intelectuales, hombres corruptos, prostitutas, enfermos, artistas, homosexuales y un sin fin de perfiles



Imagen 51. Tertulianos en el café *La Delicia* con Camilo José Cela

que se buscaban la vida en una sociedad amarrada por el yugo de la dictadura franquista. Los personajes se enfrentan a situaciones complejas fruto de la pobreza del momento y de los valores instaurados por el régimen. Así nos encontramos con una mujer que para mantener el tratamiento de su novio acepta entrar en el mundo de la prostitución, una mujer mayor, madre de un homosexual que finalmente decide suicidarse o una joven que se acuesta a escondidas con su novio bajo la promesa de que se casarán una vez que él saque las oposiciones que nunca está estudiando.

El punto de encuentro, donde siempre vuelve la historia, es el café de las tertulias donde el coro de personajes está cada uno en su mesa, viviendo su experiencia. De forma que al unísono, en un espacio, sucede la vida mientras se tejen los hilos de historias que la conforman.

3. El universo del filme

Tal como hemos mencionado, en 1979 se convoca a concurso la producción de películas basadas en reconocidos textos de la literatura española a través de la RTVE. En este contexto, el cineasta santanderino que acababa de finalizar la filmación de la serie *Fortunata y Jacinta*, emprende el proyecto de *La colmena* con José Luis Dibildos tras varios malentendidos con la Administración. Camus se refiere al reto que le supuso el proyecto cinematográfico:

Cuando me ofrecieron dirigir la película se me presentó la dificultad de plasmar todo aquel mundo en dos horas de proyección, pero eso quedó solventado. Dibildos hizo el guión en un 90 por 100. El resto fue mío [...] yo añadí bastantes diálogos, aunque el desguace de la novela estaba hecho. Lo que tiene de bueno es la síntesis. El personaje es un personaje colectivo que pasa miedo, hambre y frío. Y lo centré en el café⁴⁹⁹.

Noventa millones de pesetas convirtieron a *La colmena* en la película más cara hasta entonces filmada en el cine español. Un ambicioso proyecto que se permitió el diseño del café *La Delicia* con sumo detalle, compuesto de un *atrezzo* de auténticos



Imagen 52. Café *La Delicia*

objetos de la época. A esto se le sumo la predisposición de actores de primera línea a participar interpretando pequeños papeles, sirviendo no solo de gancho comercial, sino también solventando la problemática narrativa de presentar una historia coral compleja reducida a dos horas de duración. Las caras conocidas y famosas asistirían a la memoria de los telespectadores, facilitando

la comprensión de una historia cuyo personaje protagonista era colectivo. Concha Velasco explicó la dirección de actores que realizó Camus de manera metafórica recordando las palabras de su profesor de baile “que decía que la chica que levantara más la pierna en *El lago de los cisnes* tenía que irse, porque nadie puede destacar en un coro”⁵⁰⁰. De forma que la filmación de la película fue un verdadero acontecimiento a nivel nacional, seguido por los periódicos más importantes del país.

⁴⁹⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 225.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 226.

La película tiene una estructura lineal compuesta de microhistorias vertebradas en cinco jornadas en torno a la Semana Santa, filmadas en su gran mayoría en espacios interiores. Los movimientos de la cámara fundamentalmente tienen un carácter



Imagen 53. Martín y Purita pasean

descriptivo de espacios y narrativo desvelando a cada uno de los personajes. En general, el filme está desprovisto de fundidos en negro utilizando los encadenados como herramienta en la descripción, el énfasis y la narrativa indicando el paso del tiempo. Existen *travellings* con valor enfático acompañando por ejemplo a Martín Marco en su soledad y diáspora buscando cobijo para dormir. El plano secuencia es utilizado en cuatro ocasiones a través de una fotografía mate en extensión simbólica a la época que retrata. Sánchez Noriega también señala la presencia del enunciador constituido por el escritor Cela, el director Camus y el guionista Dibildos a través de elementos como diálogos que se refieren a cómo los diversos regímenes políticos no han resuelto el hambre de los escritores, de ironías, de paralelismos y antítesis, de insertos documentales (imágenes de archivo), de cine en el cine, de la voz en *off* del texto final y de los cameos de Cela, Mingote y Senillosa⁵⁰¹.



Imagen 54. Julián

La estructura dramática plantea dos posibles finales: la muerte de la madre de Julián y su detención, y las imágenes documentales del café de doña Rosa como símbolo contenedor de la totalidad del relato, donde la vida continúa tras el espectador ser testigo de trozos de vidas de los personajes que presenta. Es en el café *La Delicia* donde se reúnen todos ellos, cruzan sus caminos de una u otra manera y exponen sus experiencias vitales tejiendo la *colmena* que representa la ciudad.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 227.

La colmena es un título que muchos definen como el resumen de la propia estructura narrativa, donde una serie de fragmentos independientes se entrelazan para formar una totalidad, un conjunto de temas en torno al hambre, la miseria, la moral, el sexo, la desesperanza, la soledad, la división de clases, la discriminación ideológica, la



Imagen 55. Familia cenando

picaresca, la hipocresía, el miedo, la ignorancia o la ternura. Una vez más, encontramos en la temática de la obra, una insinuación a la situación entre vencedores y vencidos de la Guerra Civil Española, la censura y el orden ideológico de un régimen militar. Se trata del retrato de un país azotado por la guerra del pasado y sumido en la miseria, la necesidad, el hambre y la censura a las libertades individuales. Las relaciones entre los personajes no se establecen bajo un orden normalizado y habitual, sino que plantean un conflicto en cada uno de los casos por diferentes razones.

La película participó en el Festival de Cine de Berlín llevándose el Oso de Oro. “El triunfo de *La colmena* en Berlín es interpretado como la mayoría de edad de la industria del cine español para abordar obras comprometidas con la realidad social al mismo tiempo que dirigidas al gran público”⁵⁰². La taquilla que alcanzó el filme llegó a los casi un millón y medio de telespectadores recaudando 342 millones de pesetas. Un éxito comercial en relación al presupuesto inicial. Tras la acogida positiva del público Camus declaró:

¿Qué es lo que se me proponía con esta película? Supongo que reflejar el mundo que contaba Cela, exponiéndolo con ese espíritu un poco simplista con que se trata en el cine. Me propuse que la película tuviera una serie de elementos que fueran siempre fundamentales, como el hambre, el frío, el miedo [...]. Quizá me salió más cruda de lo que Dibildos hubiera querido que fuera, y estaba convencido de que no era una película comercial, de que la gente iba a sentir una especie de repulsión por ella⁵⁰³.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 237.

⁵⁰³ *Ídem*.



Imagen 56. Victorita

La crítica destaca aspectos como “la complejidad dentro de la aparente sencillez, de una estructura en la que no hay protagonistas ni héroes ni conflictos dramáticos, sino ‘retazos de vidas’”⁵⁰⁴. También valoró tanto la fotografía como el uso medido de la cámara, la interpretación del equipo actoral, la adaptación del texto literario, el cultivo de la reflexión en torno a una memoria histórica sobre los hechos ocurridos, la autoría cinematográfica, la música y todo el conjunto que teje esta orquesta de elementos que componen la película.

José Sacristán se refiere con gran respeto y admiración al ejercicio que realizó el Mario Camus en *La colmena*: “Volvemos al planteamiento, nudo y desenlace [...], el rigor con el que se realiza la traslación de un soporte literario a imágenes, la relación de un plano con el otro, el tamaño de los planos, el pulso narrativo [...], es de una inmensa dificultad que viene dada por la traslación de un texto literario al guión”⁵⁰⁵.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

La colmena es una película constituida por una banda sonora dividida en tres grandes grupos, dos de ellos diegéticos y uno incidental. El director añade la música como elemento narrativo en 30 secuencias:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|---|---------|----------|------------------------|--|
| 1 | 0:00:10 | 0:00:52 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:01:47 | 0:00:07 | Diegética | Mujer oyendo una sintonía de radio para las noticias. |
| 3 | 0:06:07 | 0:01:53 | Diegética | Piano y violín amenizan el café. |
| 4 | 0:10:00 | 0:01:15 | Diegética (acusmática) | Piano y violín amenizan el café. |
| 5 | 0:16:04 | 0:00:43 | Incidental | Familia cenando y regañando a la hija que llega tarde. |

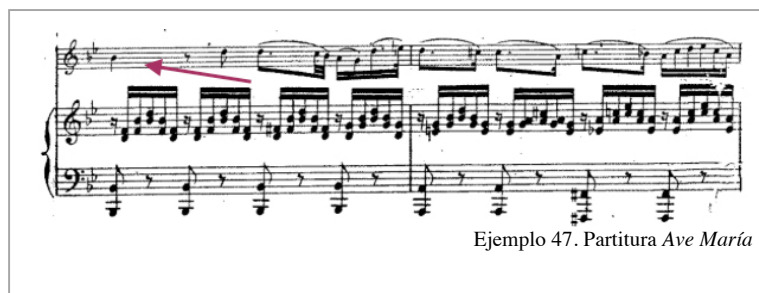
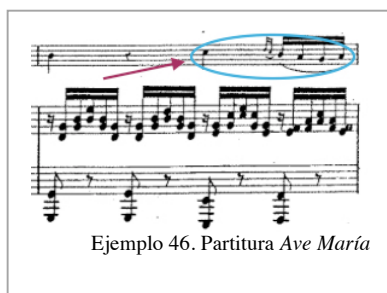
⁵⁰⁴ *Ídem.*

⁵⁰⁵ En *Versión española* realizaron un programa con motivo de la entrega del Goya de Honor al director Mario Camus en donde realizaron entrevistas a los actores Concha Velasco y José Sacristán y al escritor Benjamín Prado. En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-colmena/1024659/> (última consulta 29 de agosto de 2015).

| | | | | |
|----|---------|---------|------------------------|--|
| 6 | 0:16:47 | 0:00:27 | Diegética (acusmática) | Trompeta de un himno en la radio. |
| 7 | 0:17:31 | 0:00:56 | Incidental | Los personajes se preparan para dormir en el frío de la noche. |
| 8 | 0:21:54 | 0:00:50 | Diegética (acusmática) | En la cocina uno de los personajes roba un huevo para comer. |
| 9 | 0:22:43 | 0:01:36 | Diegética | En el café bar se escucha música para violín y piano. |
| 10 | 0:27:25 | 0:00:41 | Diegética | En el café bar le piden al pianista que toque "Ojos verdes". El inicio es precedido por dos sonidos producidos por el fósforo prendiéndose de fuego. Una anticipación musical que guarda unas proporciones equilibradas y anticipa la entrada de la música rítmicamente. |
| 11 | 0:31:55 | 0:00:50 | Diegética | Baile. Suena el tango "A media luz" de Carlos César Lenzi (letra) y Edgardo Donato (música) compuesto en 1925 que más tarde sería interpretado por Carlos Gardel. |
| 12 | 0:32:52 | 0:00:43 | Diegética | En el baile suena un pasodoble. |
| 13 | 0:34:52 | 0:00:33 | Incidental | Guardias interrogan a los transeúntes por la calle y piden documentación a Martín. |
| 14 | 0:40:48 | 0:00:10 | Diegética (acusmática) | El afilador de cuchillos. |
| 15 | 0:46:26 | 0:01:27 | Incidental | Martín sale del café bar sin pagar. |
| 16 | 0:53:26 | 0:00:20 | Diegética (acusmática) | Martín hace cola para comer. Son los soldados quienes le alimentan en el cuartel. De lejos se oye la banda. |
| 17 | 0:53:59 | 0:02:12 | Diegética | "Ave María" para violín y piano. |
| 18 | 1:04:12 | 0:01:04 | Incidental | Encuentro entre Martín y Nati en un café. |
| 19 | 1:09:30 | 0:01:42 | Diegética (acusmática) | Café bar: Martín invita a sus amigos a tomarse un café. Suena nuevamente "A media luz" versión instrumental. |
| 20 | 1:11:39 | 0:01:42 | Diegética | Baile. |
| 21 | 1:12:56 | 0:01:24 | Diegética (acusmática) | Familia de Julita cenando. Se escucha la radio de fondo que enlaza dos canciones, una detrás de otra. |
| 22 | 1:14:23 | 0:01:53 | Diegética (acusmática) | La orquesta está afinando. |
| 23 | 1:17:07 | 0:00:34 | Diegética | Una de las prostitutas cantando. |
| 24 | 1:19:29 | 0:01:06 | Incidental | Purita y Martín comentan un libro en la cama. |
| 25 | 1:26:47 | 0:01:28 | Incidental | Imágenes de Madrid. |
| 26 | 1:31:10 | 0:00:50 | Diegética | Café bar: Reunión de los intelectuales mientras violín y piano amenizan la velada como de costumbre. |
| 27 | 1:34:00 | 0:01:25 | Diegética | El <i>No-do</i> . |
| 28 | 1:40:25 | 0:01:40 | Incidental | Detienen a sospechosos tras un asesinato. |
| 29 | 1:43:15 | 0:00:47 | Mixta | Café bar: colofón final. |
| 30 | 0:44:02 | 0:03:10 | Extraficcional | Créditos. |

Tabla 47

En los grupos de tipo diegético, tenemos ocho temas circunscritos al café *La Delicia*, todos ellos versiones instrumentales y temas originales *preexistentes* para piano y violín. De manera que los intérpretes musicales comparten espacio con los personajes y acompañan sus largas conversaciones amenizando el espacio de ocio y lugar de encuentro. Estos temas comprenden B, C, D, E, F, G, H, I⁵⁰⁶. Dichos fragmentos están repartidos a lo largo del filme, cada vez que el café aparece en escena, la música interviene como parte del mobiliario cotidiano del lugar. El repertorio utilizado para este espacio, no está compuesto por Antón García Abril⁵⁰⁷, comprende versiones adaptadas de obras como “Träumerei” del ciclo *Kinderszenen*, Op.15, n.7 de Robert Schumann, “Ojos verdes”, “Ave María” y “Standchen” del ciclo *Schwanengesang* D.957 de Franz Schubert o “A media luz”. Un repertorio diverso en cuanto a género y estilo interpretado muy dignamente por los músicos en escena. Obras de gran belleza como las dos partituras de Franz Schubert, son puestas en un primer plano sonoro por encima de los diálogos en momentos concretos donde la melodía es especialmente expresiva. Así por ejemplo, mientras el volumen de la línea melódica del “Ave María” o tema F aumenta, los diálogos pasan brevemente a desempeñar un papel de telón de fondo para destacar las notas de la melodía y durante un instante, la escena deja de ser *vococentrista*:



El personaje del vendedor ambulante y limpiabotas, en ese momento declama su oferta: “Tabacos, cerillas, saco brillo y esplendor, le limpio las botas, las de color y la sombra...”. El efecto de una melodía expresiva y *cantabile* en la tímbrica aguda del

⁵⁰⁶ Ver más adelante el cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas.

⁵⁰⁷ La selección de temas y versiones no figura completamente en los títulos de crédito de la película, con lo cual no hemos podido detectar la autoría de todos ellos. Únicamente constan, como reflejamos a continuación, “Ojos verdes” de Valverde, León y Quiroga; “Mi caravana” de Roberto Berki y F. Sedano; “La lirio” de Ochaita, León y Quiroga; y “A media luz” de César Lenzi y Edgardo Donato.

violín, resulta un elemento potenciador del texto del vendedor. Así, a pesar de que la música posee una función diegética, ejerce un efecto más frecuente en la música extradiegética, el de la manipulación perceptual y dirección u orientación del significado. En este caso, la banda sonora es empática, comenta y define a modo de contrapunto el carácter de la escena y dirige la sensación perceptiva.

El tema B perteneciente a este grupo, aporta una atmósfera alegre, cómica y liviana ayudando a equilibrar el tono general de una novela cuyo tema es sumamente apesadumbrado. De esta forma, Mario Camus utiliza la música como herramienta para desmembrar los elementos del relato y repartirlos en estados emocionales complementarios que permiten al espectador experimentar el visionado de la película con mayor diversidad emocional.

LA COLMENA
Antón García Abril

$\text{♩} = 100$

String Section, Violin

Piano

Str.

Pno.

Pno.

Ejemplo 48. Transcripción del tema B –La colmena–

Dentro de este primer grupo de temas diegéticos, tenemos la secuencia final cuyo texto está extraído de forma literal de la novela. A estas palabras que hacen de cierre, piano y violín acompañan con una obra de sonoridad *española* –tema I– con giros melódicos en intervalos de tono y medio frecuentes en el folclore:

–La mañana, esa mañana eternamente repetida, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad golpeando casi con mimo sobre los mirares recién despiertos. Esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida juega un poco sin embargo a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena⁵⁰⁸.

The musical score is divided into three systems. The first system, marked 'Piano, Piano', features a Bassoon (Bajo) part in the upper staff, a Piano (Pno.) part in the middle, and a Violin (Violín) part in the lower staff. The second system, marked 'Pno.' and 'Str.', features Piano and String parts. The third system, also marked 'Pno.' and 'Str.', continues the Piano and String parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 49. Transcripción tema I –La colmena–

⁵⁰⁸ Texto extraído del final de la película y del libro: *La colmena* de Camilo José Cela.

En el segundo grupo de música diegética, englobamos aquellos temas provenientes de la radio y el *No-do* (temas J, K, L, R, U), las canciones que amenizan los bailes desde el gramófono (M, N, O), temas asociados a bandas militares (tema P), el sonido del *afilador de cuchillos* (tema Q), mujer cantando *a capella* (tema T) y orquesta afinando (tema S). A continuación un fragmento de uno de los símbolos más acusados en el ejercicio que hacen los personajes de escuchar la radio, la sintonía de el *No-do*:

The image displays a musical score for a film soundtrack. It consists of eight staves, each labeled with an instrument or section on the left. The staves are arranged vertically. The first four staves are for brass instruments: 'Bb Cornet, 1st Trumpet in Bb', 'Bb Cornet, 2nd Trumpet in Bb', 'Trombone, Trombone', and 'Tuba, Tuba'. The last four staves are for the string section: 'String Section, Violin', 'String Section, Violin', 'String Section, Viola', and 'String Section, Contrabass'. The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The brass instruments play a melodic line in the first two measures, followed by a rest. The string section enters in the third measure with a rhythmic pattern. The score is labeled 'Ejemplo 50. Transcripción tema U -La colmena-' at the bottom right.

Ejemplo 50. Transcripción tema U -La colmena-

Todos estos, elementos musicales que hacen parte de la diégesis y de la conciencia de los personajes de forma directa o indirecta. En la mayor parte de las veces, nos informan sobre la época y sus costumbres, convocan sus bailes ejerciendo una función de acompañamiento al movimiento motor consciente de los actores. La radio es un elemento usado frecuentemente por el director. Encontraremos varias secuencias en las que los diferentes núcleos de personajes, acompañarán sus tareas (una de ellas, durante la comida) del sonido de fondo de noticias, su sintonía y las canciones que se emitían en la época, dando muestra de letras concretas que ayudan a contextualizar la sociedad franquista en la que se desarrolla la trama de la película.

El tercer grupo se refiere a la música extradiegética o incidental compuesta por Antón García Abril. En este caso, se trata del tema A. La partitura intervendrá en diez secuencias (incluidas dos extraficcionales de créditos) sin variaciones del tema original como sucede en otras películas en las que el compositor participó. El *leitmotiv* del personaje colectivo se mantendrá en su estado primigenio en cada una de sus intervenciones, aunque no siempre será el mismo fragmento de la obra:

Ejemplo 51. Transcripción tema A -La colmena-

Ejemplo 52. Transcripción tema A –La colmena–

Ejemplo 53. Transcripción tema A –La colmena–

Ejemplo 54. Transcripción tema A –La colmena–

Una melodía sumamente *cantáble* y expresiva, cuya estructura sonora tendrá como *saliencia* el elemento y la relación entre las alturas del discurso melódico. Con un lenguaje tonal y tempo *lento*, la obra está destinada a subrayar y comentar escenas de dolor, pobreza, desdicha, impotencia o soledad. La plantilla sonora está planteada con aerófonos (familia de saxofones) y cordófonos de cuerda frotada (cuarteto de cuerdas) que suman una estructura instrumental de cámara. La partitura posee una gran belleza, con un discurso melódico que hace honor a la filosofía y planteamientos que Antón García Abril ha defendido en torno al concepto de *melodía*. Durante sus intervenciones ejerce funciones de bloque secuencial, bloque de transición y bloque genérico.

Sobre la estructura de la banda sonora dentro del texto fílmico, Sánchez Noriega establece la siguiente disposición:

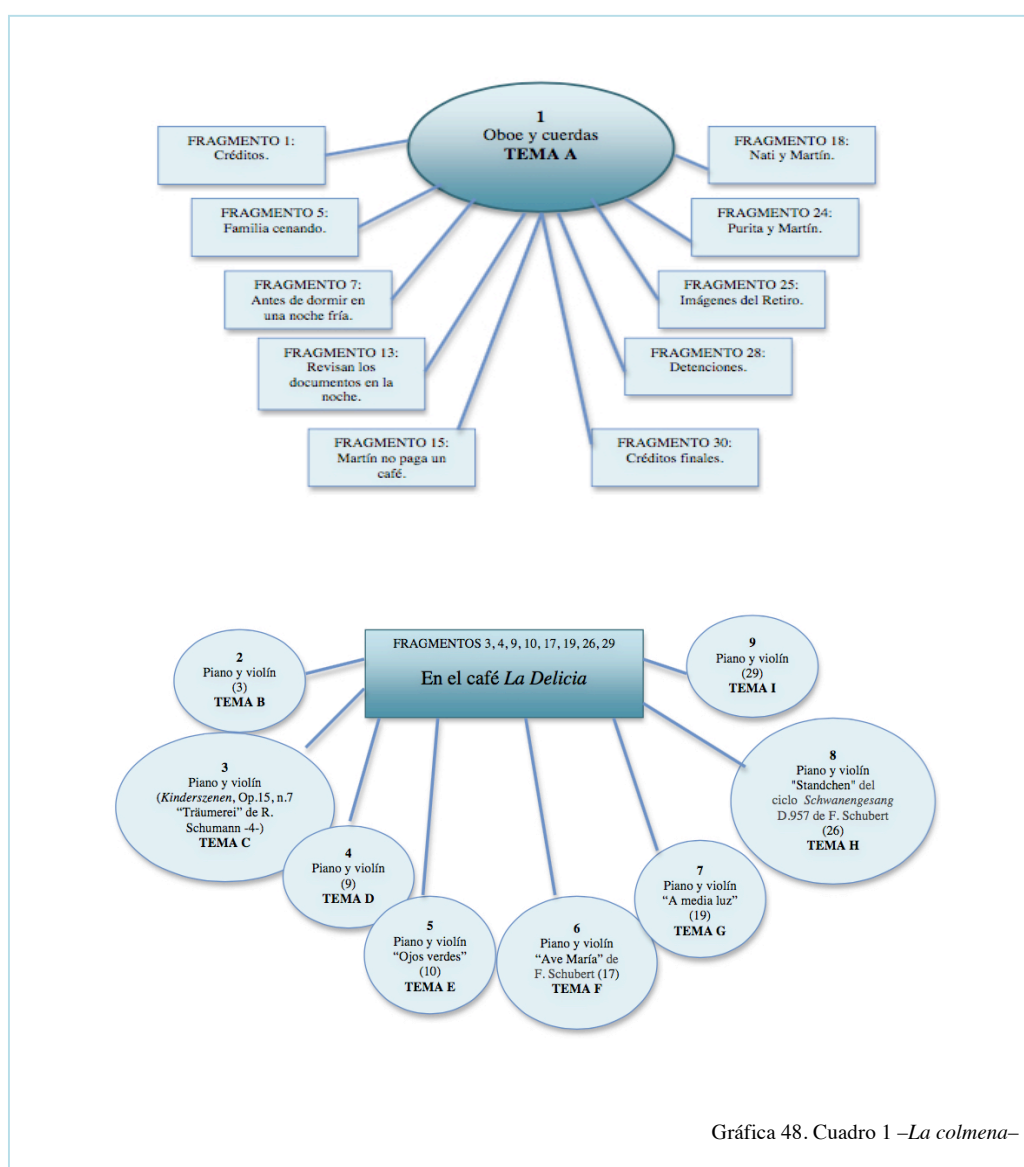
En la banda sonora hay que destacar los siguientes elementos *a)* música extradiegética: es el tema melancólico de García Abril que actúa con valor contextual acompañando a los créditos iniciales y finales y en cinco secuencias; y funciona como música parafrástica –refuerza la acción– y dramática en otras; *b)* la música diegética que está presente a través de los instrumentos de violín y piano en el café de doña Rosa con valor para definir el espacio dramático; *c)* Canciones diegéticas cuya fuente sonora es la radio, un gramófono o los personajes, que sirven para ubicar la acción en una época y, desde el punto de vista temático, para subrayar la nostalgia, la seducción o la prohibición en cuestiones amorosas y sexuales; *d)* música diegética de Semana Santa que refuerza la acción dramática, de carácter militar con valor

contextual o del mundo del espectáculo con valor narrativo. En conjunto hay una variedad significativa de fragmentos musicales que sirven, fundamentalmente, para subrayar los momentos dramáticos y contextualizar la historia en la época del pasado en que tiene lugar. También en este apartado hay que ponderar la riqueza de matices de la banda de ruidos⁵⁰⁹.

Gráficamente las relaciones estructurales de música y escena se reflejan el cuadro que adjuntamos a continuación:

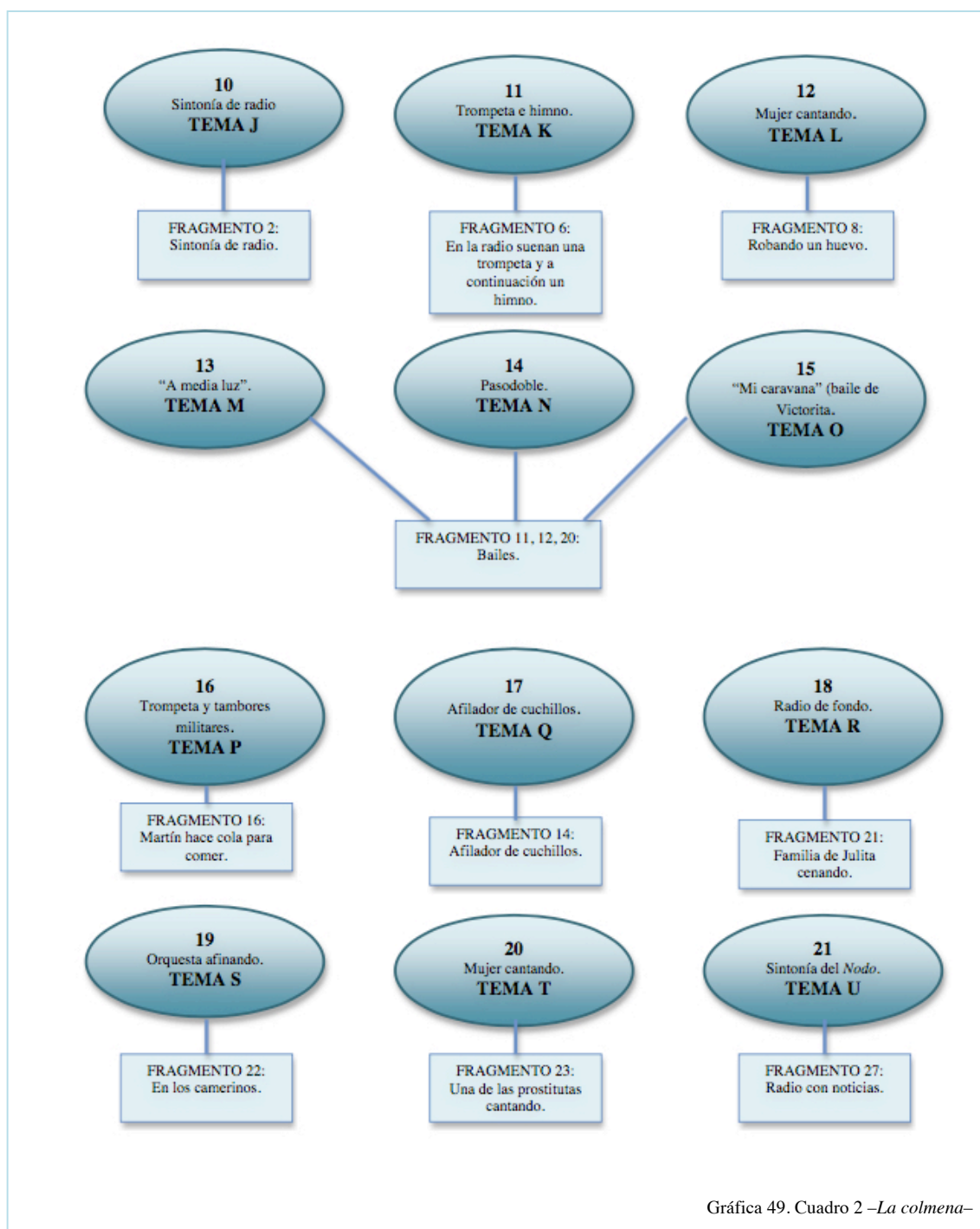
Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

La colmena



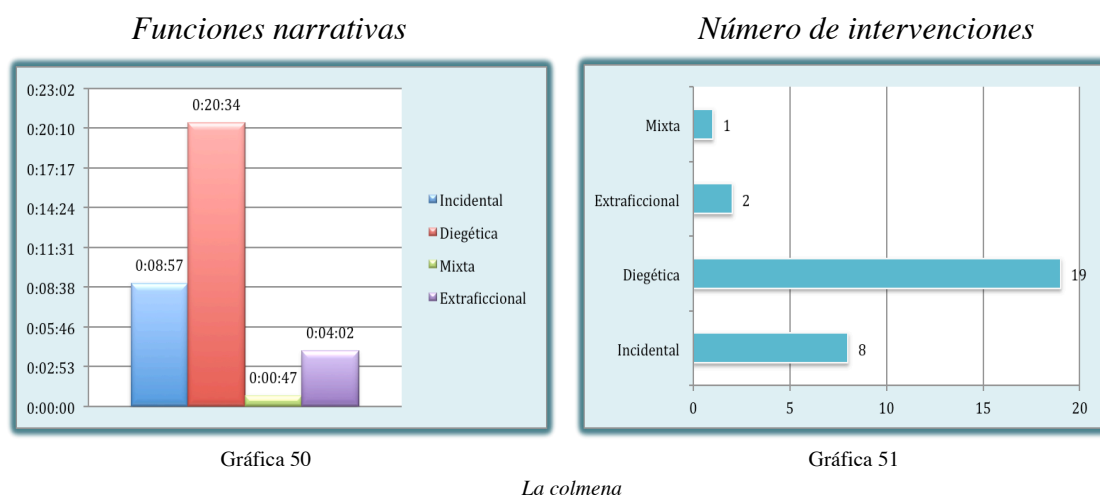
Gráfica 48. Cuadro 1 –La colmena–

⁵⁰⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, pp. 228-229.



Gráfica 49. Cuadro 2 –*La colmena*–

De estas relaciones funcionales entre música e imagen, extraemos los siguientes conclusiones cuantitativas:



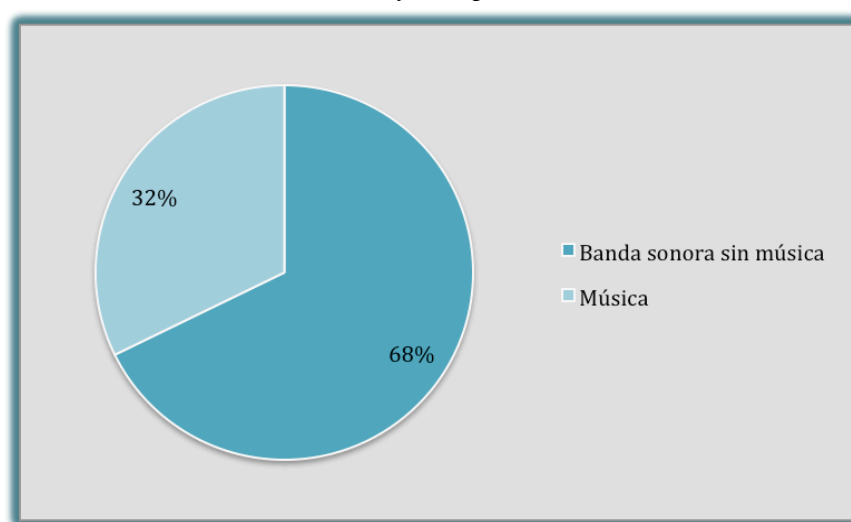
La colmena

Las intervenciones de tipo diegético por parte de la banda sonora serán mucho mayores en cuanto a tiempo y a número, constituyéndose como función predominante en la narrativa del filme. Temas como “A media luz” de Carlos César Lenzi (letra) y Edgardo Donato (música) compuesto en 1925 e inmortalizado por Carlos Gardel, tendrán un papel sobresaliente al interpretarse dos versiones del mismo (tema G y tema M). Uno instrumental para piano y violín y otro, como canción usada para las secuencias de baile. Observamos en ambos grupos de música diegética, la predominancia de géneros populares como el *pasodoble*, el *tango* o la *canción ligera* que se constituyen como sistemas connotativos y estilísticos desde el punto de vista semiótico. Los arreglos de piezas clásicas adaptadas para el dúo del café *La Delicia*, podrían englobarse dentro de la música académica con un componente popular que acerca el lenguaje de los grandes compositores del Romanticismo a los contertulianos, personajes cultos de procedencia humilde que se reúnen en el café para hablar sobre literatura y política. El discurso que estos personajes elaboran en torno al hecho artístico tiene un marcado tono romántico donde se engrandece la figura del artista en consonancia con los conceptos que durante el siglo XIX prevalecieron al respecto, sin abandonar los ideales marxistas de acercar el lenguaje artístico a las masas. De modo que la interpretación de obras románticas (Schumann y Schubert) adaptadas para piano y violín y entremezcladas con versiones de obras populares como “A media luz” y “Ojos negros”, convierten estos fragmentos de la banda sonora en un símbolo musical que

reúne estas dos vertientes discursivas sobre la figura del artista y sobre el hecho artístico en torno al pueblo.

Los elementos musicales presentados, están en su gran mayoría, dentro de la consciencia de los personajes otorgándole un gran protagonismo al simbolismo que cada uno de los temas puede aportar como parte natural en la vida de los mismos, dejando un minúsculo porcentaje para la función extradiegética o incidental, que por otra parte utiliza elementos sonoros sumamente arraigados en clichés narrativos. Es la *saliencia* melódica y la articulación formal de la textura musical, la que emparentará el tema A con patrones universales frecuentemente utilizados en el cine, asociados a la emoción. El tema principal de la película estará destinado a la manipulación perceptual del sujeto receptor. Sin embargo, este objetivo será mínimo dentro de la narrativa fílmica si tenemos en cuenta la disposición de las funciones, es decir, la relación de porcentajes entre música diegética y extradiegética. La primera tiene un objetivo predominante de significación de los elementos narrativos, más que de manipulación del espectador. Ambas sumarán un total de 34 minutos de música. Esto supone un porcentaje considerable si lo comparamos con la siguiente película de Mario Camus en la que participó Antón García Abril, *Los santos inocentes*.

Relación entre música y tiempo total de La colmena



Gráfica 52

La música colabora en la construcción narrativa mediante los significados que la articulación de los elementos construyen. Elementos asociados a:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-------------------|---|
| Sentimental | La música desempeña un papel evocador. |
| Asociativa | La banda sonora asocia sentimientos y significados. |
| Social | Los personajes se divierten en los bailes en torno a la música. |
| Compensatoria | La música ofrece espacios para la evasión de los problemas a los personajes. |
| Emocional | La música colabora en la expresión de sentimientos y emociones, intensificándolos. |
| Motor | La música te pone en movimiento a los personajes en las secuencias de baile. |
| Diversión | Los personajes se divierten con la música. |
| Aspectos de fondo | Es una forma de pasar el tiempo. Se usa como ruido de fondo especialmente en las secuencias con música diegética donde se usa la radio, siempre visible para el espectador. |

Tabla 48. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *La colmena*

La plantilla instrumental de la partitura de Antón García Abril está compuesta fundamentalmente por aerófonos de soplo directo y por cordófonos de cuerda frotada. Esta propuesta está catalogada por R. Benenzon en su concepción analítico-proyectiva dentro del grupo de instrumentos *maternales* y *paternales*.

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|------------------------------|
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo |

Tabla 49. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *La colmena*

Bajo esta estructura tríptica que proponemos para agrupar la banda sonora en grandes fragmentos narrativos, ésta se comporta con gran naturalidad dentro de cada secuencia, desvelando la gran intuición estética del cineasta y de su equipo de montaje, y el oficio del compositor para captar la esencia de esta novela magistralmente articulada en la narrativa audiovisual.

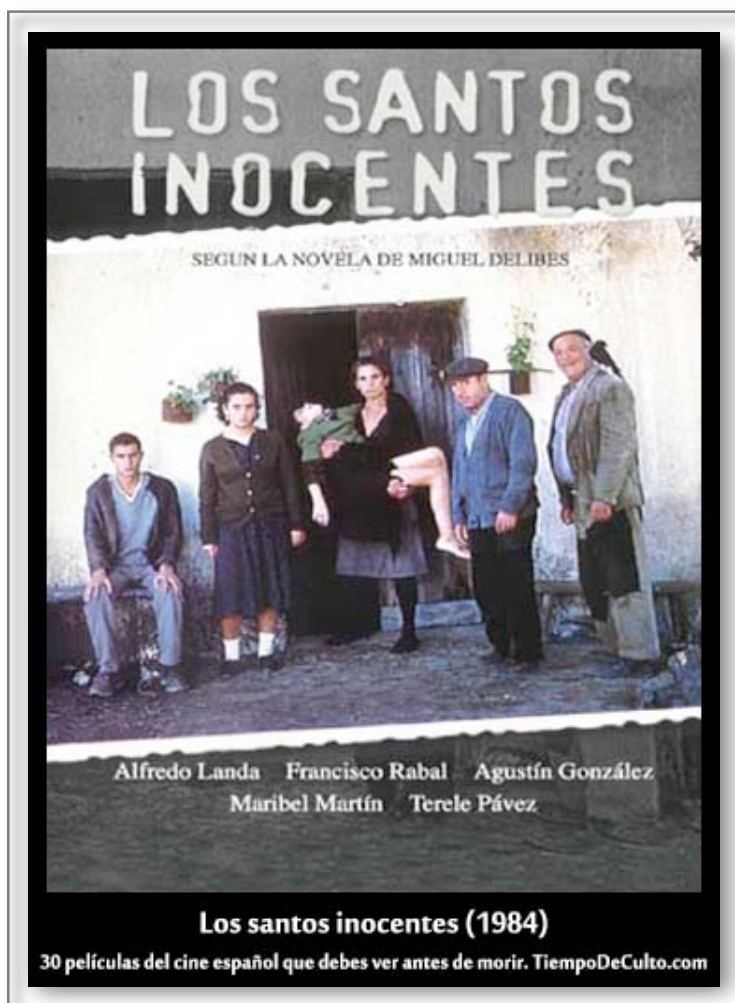


Imagen 57. Cartel de *Los santos inocentes*

Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada, milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba.

Miguel Delibes⁵¹⁰

⁵¹⁰ DELIBES, Miguel: *Los santos inocentes*. Madrid: Santillana, 2008, p. 92.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Los santos inocentes</i> | |
|-----------------------------|--|
| Director | Mario Camus |
| Año | 1984 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 4-4-1984 |
| Productora | GANESH P.C. |
| Intérpretes | Alfredo Landa, Francisco Rabal, Maribel Martín, Terele Pavez, Agata Lys, Agustín González, Juan Diego, Jose Guardiola, Mari Carrillo, Belén Ballesteros, Juan Sánchez, Manuel Zarzo |
| Espectadores | 2.033.304 |
| Recaudación | 3.149.062,07 € |
| Distribuidora | SUEVIA FILMS S.L. |
| Argumento | Miguel Delibes |
| Guión | Manuel Larreta, Antonio Matji, Mario Camus (Novela: Miguel Delibes) |
| Director de Fotografía | Hans Burmann |
| Música | Antón García Abril |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor |
| Duración original | 107 minutos |
| Género | Drama |
| Premios | 1984: Cannes: Mejor Actor (ex aequo: Rabal y Landa), Premio del Jurado Ecuménico 1985: Círculo de Escritores Cinematográficos, España: Mejor Película 1986: Premios ACE: Mejor Actor (Alfredo Landa) |

Tabla 50

2. Sinopsis



Imagen 58. Régula

Se trata de una historia ambientada en la España franquista: una reflexión sobre la dominación de clases sociales, donde una familia de campesinos vive miserablemente y trabaja explotada en un cortijo extremeño por el capataz de la hacienda y por los dueños de la misma. Su cotidianidad transcurre entre la renuncia de la pobreza, la ignorancia, el sacrificio extremo y obediencia para satisfacer los deseos de una clase alta, terrateniente del hogar de esta humilde familia, cuyo destino está marcado y ligado a unas cadenas invisibles, forjadas por una estructura feudal.

Paco y Régula son los padres de la Niña Chica, Quirce y Nieves. Azarías es el hermano de Régula y tío de sus hijos. Este es un personaje que aparentemente –igual que la Niña Chica– posee una deficiencia mental. Sin embargo, tiene una capacidad especial para relacionarse con los pájaros y comunicarse con éstos.

Azarías es despedido de su trabajo en el cortijo contiguo al de su hermana y se traslada a vivir con ella. La familia tiene que afrontar una fractura de pie que Paco, el padre de familia, sufre durante la caza de perdices acompañando al señorito Iván. De forma que Azarías termina remplazando a su cuñado en esta tarea. Durante uno de los ejercicios de caza, el señorito Iván mata a la mascota de Azarías: La Milana. Éste recibe con mucho dolor la imprudencia de Iván, y termina vengándose del señorito, asesinándole días después.



Imagen 59. Paco y El Quirce

3. El universo del filme

La película *Los santos inocentes*, basada en la novela homónima de Miguel Delibes, es uno de los filmes más vistos en la geografía ibérica: dos millones de personas en taquilla y dos años más tarde, al ser emitido por Televisión Española, acuñó a veinte millones de telespectadores⁵¹¹. Desde el primer momento, la crítica especializada valoró positivamente la adaptación de la obra literaria al guión cinematográfico por parte de Manuel Larreta, Antonio Matji y el propio Mario Camus.

Englobada por Guy H. Wood dentro de “una serie de películas cuyas tramas se fundamentaban en la venación: *Furtivos*, *Los santos inocentes*, *La escopeta nacional* y *Tasio*”⁵¹² de Borau (1975), Berlanga (1978), Camus (1983) y Armendáriz (1984) respectivamente. Además de *La caza* que en su opinión marcó el inicio de



Imagen 60. Personajes durante la caza

esta serie de relatos cinematográficos en torno al tema. Wood señala las similitudes leviatánicas entre estas películas. “No puede ser mera casualidad que la acción en estos filmes se sitúe en sendos estados naturales en los que la figura del cazador pone en tela de juicio nuestras pasiones antisociales a la vez que aboga por una pacífica convivencia ciudadana muy leviatánica”⁵¹³.

Los santos inocentes es un filme inscrito por el Festival de Cannes dentro del realismo social, cuya fotografía en manos de Hans Burmann es realista y eficaz captando los ambientes. La cámara usa sobre todo planos generales cercanos y planos medios, con carácter descriptivo y narrativo simultáneamente.

⁵¹¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 258.

⁵¹² WOOD, Guy H.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 15.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 158.



Imagen 61. Régula con la Señora Marquesa

La línea temporal se desarrolla fundamentalmente con cinco *flashbacks*. El relato está estructurado en dos tiempos: un pasado donde suceden la mayor parte de los acontecimientos y un presente desde el que se recuerdan. La estructura busca explicar el porqué de la situación actual de los personajes. Es una tragedia tamizada por la evocación del recuerdo limitando así su tremendismo. En la estructura del relato hay “[...] tres categorías de personajes que interaccionan entre ellos por relaciones muy verticales de dominio y servidumbre. Los dueños del cortijo se sitúan en lo alto de esta pirámide, los capataces, en un nivel intermedio y los siervos en el nivel más inferior”⁵¹⁴.

Existen una serie de simbologías captadas a través de la imagen como por ejemplo los dos *travellings* de la mesa de los criados y la de los jefes estableciendo un paralelismo subrayado por el fundido encadenado que enlaza las dos secuencias y por oposición música/silencio. Así, el director captó con gran brillantez la esencia del texto de Delibes, inspirado en lugareños que el propio escritor observó durante una cacería en Extremadura⁵¹⁵.



Imagen 62. Don Pedro

⁵¹⁴ PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: *Op. cit.*, p. 100.

⁵¹⁵ WOOD, Guy H.: *Op. cit.*, p. 161.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

Los santos inocentes es un filme cuya función simbólica de la música está muy marcada a pesar de poseer pocas escenas ambientadas musicalmente. La banda sonora está dividida en dos grandes grupos determinados por la función narrativa: dos temas (D, E) de tipo diegético que alimentan cuatro secuencias; y tres temas (A, B, C) de tipo extradiegético o incidental presentes en diez escenas. En este sentido, el uso de la banda sonora en cuanto a tiempo se refiere, es modesto como se observa en el cuadro de descomposición por bloques de la misma.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|------------------------|---|
| 1 | 0:00:36 | 0:00:41 | Incidental | Azarías y la Milana. |
| 2 | 0:01:12 | 0:02:17 | Extradicional | Créditos. |
| 3 | 0:11:50 | 0:00:20 | Incidental | Imagen de Azarías. |
| 4 | 0:15:10 | 0:00:38 | Incidental | Azarías se sienta junto a la ventana lamentándose por la enfermedad de la Milana. Se encadenan dos tomas. |
| 5 | 0:30:54 | 0:00:39 | Incidental | El sobrino le lleva una nueva Milana a Azarías. |
| 6 | 0:41:20 | 0:02:10 | Diegética | Comida de los señoritos y de fondo el organista ensaya. |
| 7 | 0:52:52 | 0:00:16 | Diegética (acusmática) | En la capilla Don Pedro busca a su mujer. |
| 8 | 0:54:31 | 0:01:00 | Diegética (acusmática) | Primera Comunión. |
| 9 | 0:55:28 | 0:00:46 | Diegética | Celebración de los empleados. |
| 10 | 0:58:42 | 0:00:41 | Incidental | La Milana se le escapa a Azarías. |
| 11 | 1:24:48 | 0:00:36 | Incidental | Paco se vuelve a lesionar la pierna durante la cacería con Iván. |
| 12 | 1:26:48 | 0:01:06 | Incidental | Régula le pide a Quirce que lleve un paquete a Azarías en la ciudad. |
| 13 | 1:38:46 | 0:00:39 | Incidental | Azarías se lamenta porque han matado a la Milana. |
| 14 | 1:39:53 | 0:00:23 | Incidental | Azarías mata a Iván. |

Tabla 51



Imagen 63. Azarías cazando

Según explica el compositor, el proceso habitual para trabajar en gran parte de las películas se estructuraba así: le daban el guión literario para que conociera el género de la película, se pusiera al tanto de las escenas que la conformaban y de cuáles requerían música. Antón García Abril era partidario de trabajar con las imágenes porque le proporcionaban información (sensibilidad de la escena, carácter, comunicación, tempo...). El compositor esperaba hasta el último momento para componer. Primero se sensibilizaba con la esencia de la película y sólo si el tema estaba muy definido, iniciaba la composición sin la imagen. En palabras suyas:

Cada director de cine es un mundo distinto. Yo he trabajado con directores que han sabido muy bien dónde la música tenía funciones de continuidad y funciones estéticas. Y he trabajado con directores que no tenían la más remota idea. Usaban la música como un elemento que parece ser que ellos entendían que tenía que existir, pero nada más [...]. Y luego he tenido la suerte de trabajar con Pilar Miró, con Mario Camus, con tantos directores [...], cada director es un mundo, desde el que te mide la ficha, el guión técnico [...]. Y en ese guión técnico cada director generalmente ha marcado con cierta exactitud lo que él quería [...]⁵¹⁶.

Los santos inocentes es una película filmada en 1984, última década en la que el compositor trabajaría en el cine; etapa en la que también colaboró con directores como Pilar Miró o José María Forqué. En el caso de Mario Camus, el director solía escuchar algunos fragmentos musicales mientras grababa. El compositor señala al respecto: “Mario Camus tenía mucha sensibilidad por la música [...], era un cine donde la música se valoraba como un elemento verdaderamente estético, de aportación”⁵¹⁷. El director es austero con la intervención de la música en la película. En la crítica recogida por José Luis Sánchez Noriega destaca el comentario que se hace en el diario *The New York Post* señalando la música de la primera secuencia de Azarías como un elemento de presagio que resume la historia⁵¹⁸. En el *tráiler*⁵¹⁹ del filme se pueden apreciar dos de los tres segmentos musicales que vertebran la banda sonora compuesta por Antón García Abril.

⁵¹⁶ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

⁵¹⁷ *Idem*.

⁵¹⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Op. cit.*, p. 260.

Durante los primeros minutos se presentan los dos temas que articularán la banda sonora extradiegética. Ambos temas podrían haberse concebido a la vez aplicando una técnica de deconstrucción para volver a enlazarse en puntos dramáticamente importantes, planteando un fuerte significado a nivel simbólico. Antón García Abril solía trabajar elaborando primero “una idea temática asociada a personajes o situaciones especiales con el objeto fundamental de evitar la dispersión de la música. El principio básico con el que trabaja [...] no es la repetición, sino la transformación temática o variación”⁵²⁰. Esta afirmación de Francisco Peña Sánchez, está apoyada en uno de los conceptos con los que el compositor respondía en la entrevista que le realizaron Javier Hernández y Pablo Ruiz en 2002 y que Peña Sánchez cita a propósito de la concepción creativa de la estructura de la banda sonora de *Los santos inocentes*. Pero que también practica en películas como *Los pájaros de Baden-Baden* o incluso en *La leyenda del alcalde de Zalamea*:

En una partitura cinematográfica es fundamental que aparezca una idea temática que vaya tomando distintas formas de ser, a través de un desarrollo y de una transformación. Yo lo he practicado mucho: partir de un tema, y luego ir transformándolo y tratándolo en función de las necesidades de cada secuencia. Así, un mismo tema se puede convertir en jubiloso, dramático, infantil o misterioso. Creo en este proceso para que la partitura tenga coherencia y unidad, una unidad basada no en la repetición sino en la transformación⁵²¹.

Los temas de función extradiegética A, B y C son de carácter fundamentalmente dramático y empático según la definición del compositor y teórico francés Michel Chion⁵²². La función fílmica será de tipo anímico, físico y cultural. Estos segmentos musicales tendrán una aplicación como bloques genéricos presentando los créditos, como bloques secuenciales y como bloques de transición entre escenas. Además funcionarán como *leitmotiv* revelando características de las situaciones y ampliando su significado. El compositor describe la elección de la plantilla instrumental de esta manera:

⁵¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=DwwxHK3eqUg> (Última consulta el 10 de enero de 2015)

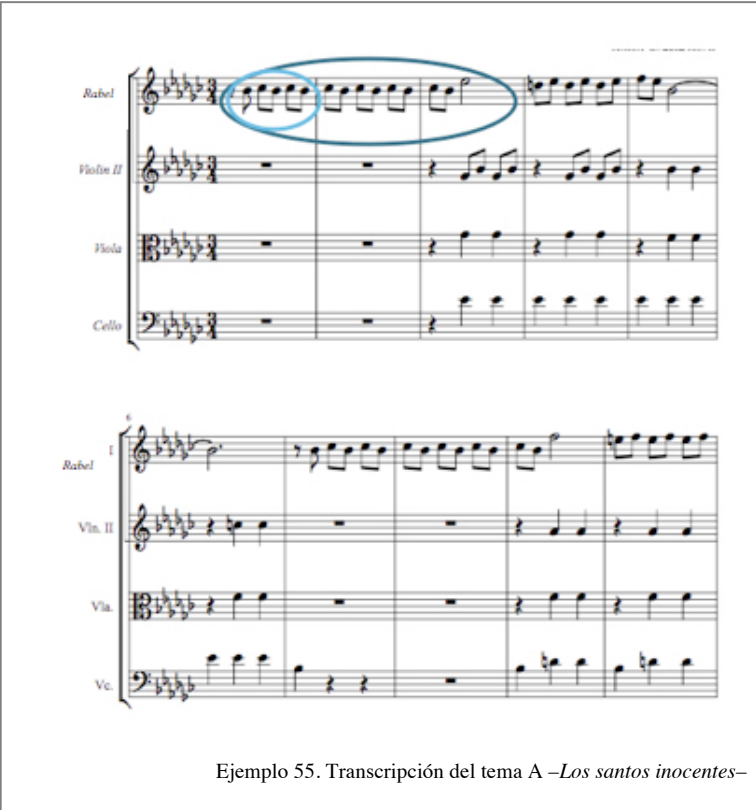
⁵²⁰ PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: *Op. cit.*, p. 96.

⁵²¹ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 96.

⁵²² CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

En *Los santos inocentes*, por ejemplo, recuerdo que grabamos a un vaquero cántabro tocando el rabel, y luego hice un tratamiento tímbrico y lo combiné con otros instrumentos, como un violín con cuerdas especiales metálicas; era música popular, pero popular en un sentido dramático, intelectualizado a posteriori⁵²³.

El tema A está formado por una mezcla sonora entre violín y rabel. Juntos, logran una textura tímbrica que genera una estética decadente, con una melodía atonal⁵²⁴ cuya célula motívica está fraguada sobre una segunda menor que gira sobre sí misma, repitiéndose en tempo lento.



Ejemplo 55. Transcripción del tema A –*Los santos inocentes*–

⁵²³ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Op. cit.*, pp. 88-89.

⁵²⁴ CORONAS VALLE, Paula: *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*. Málaga: Diputación de Málaga, 2009, p. 68. Esta autora señala brevemente algunas características de la banda sonora. En su trabajo sobre el compositor incluye su repertorio para cine a diferencia del monográfico: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2007. En esta excelente tesis doctoral no se aborda ningún aspecto del repertorio de la música cinematográfica del compositor.

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ejemplo 56. Transcripción tema A –*Los santos inocentes*–

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

26

Vln. I

Vln. II

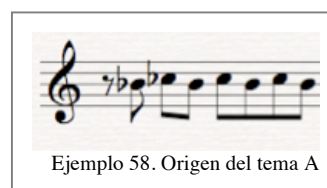
Vla.

Vc.

Ejemplo 57. Transcripción tema A –*Los santos inocentes*–

La ejecución musical no es exacta en cuanto a tempo y afinación en la película. Estas características sonoras son decodificadas por el inconsciente del espectador y traducidas en base al *léxico musical* que incluye el sustrato del *cliché* o la suma de identidades sonoras (ISOs) a través de distintas experiencias, hasta asociar mediante procesos de enculturación y significación, tesituras agudas de expresión lánguida en las cuerdas de estos instrumentos, con expresiones metafóricas como por ejemplo el *lamento*.

La estructura musical resalta la melodía por encima de los demás elementos, conectando emocionalmente con el espectador⁵²⁵. Este fragmento se convertirá en el *leitmotiv* de la pobreza despertando sentimientos como lástima, compasión, tristeza, impotencia, resignación.



El tema B es atemático, en compás de 6/8 o acento ternario que recuerda una danza popular. La célula motívica diseñada sin alturas pero con diferencias tímbricas, se repite constantemente con instrumentos de pequeña percusión. Este tema también es presentado en los primeros segundos del film como *leitmotiv* del personaje de Azarías, a quien acompaña a lo largo de la película en momentos lúdicos, sobre todo cuando está jugando con las aves.

⁵²⁵ En el capítulo *Música y comunicación* mencionábamos las investigaciones del laboratorio BRAMS donde se sugiere que los tonos que componen una melodía se procesan estimulando principalmente el Hemisferio NO Dominante (HND), pero que la melodía como tal, activa tanto el HND como el Hemisferio Dominante (HD) ya que la melodía conlleva ritmo y el procesamiento de este último se da en el HD. De manera que la actividad sensorial de la música se localiza predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas y en los lóbulos cerebrales temporales en donde residen las funciones mnésicas y emocionales.

Ambos fragmentos, A y B, tienen una estructura que tiende al movimiento circular encarnado a través de la repetición, con un planteamiento flexible que juega con el tempo. El tema A, en su génesis de tesitura aguda, evoca mediante la repetición un carácter obsesivo como ocurre por ejemplo, en el famoso tema de la ducha en *Psicosis*, mencionado anteriormente. Así, tenemos dos temas opuestos: A y B. Lo lúdico y alegre en oposición a la tristeza y resignación.

Para formar juntos el tema C, el fragmento B simplificará el patrón rítmico y acelerará el tempo hasta difuminar el significado inicial y transformarlo en un nuevo tema: por un lado de tipo físico porque acompaña la acción de los personajes, y por otro lado de tipo anímico completando el significado y representando el estado interno de personajes en situaciones de rabia y dolor. Desde el proceso perceptivo, un tema que pasa de representar un estado lúdico casi infantil, a acelerar el tempo remarcando la repetición y poniendo en primer plano el aspecto rítmico a manos de la percusión, se transforma en sinónimo de obsesión y perversión del estado inocente primigenio. En la cognición, el cerebro activará los reflejos más instintivos ante estos estímulos de tipo rítmico, que buscan producir una sensación de angustia y supervivencia en el espectador.

Antón García Abril

♩ = 120

Rabel

Drumset, Tambourine

7

Rabel

Drs.

15

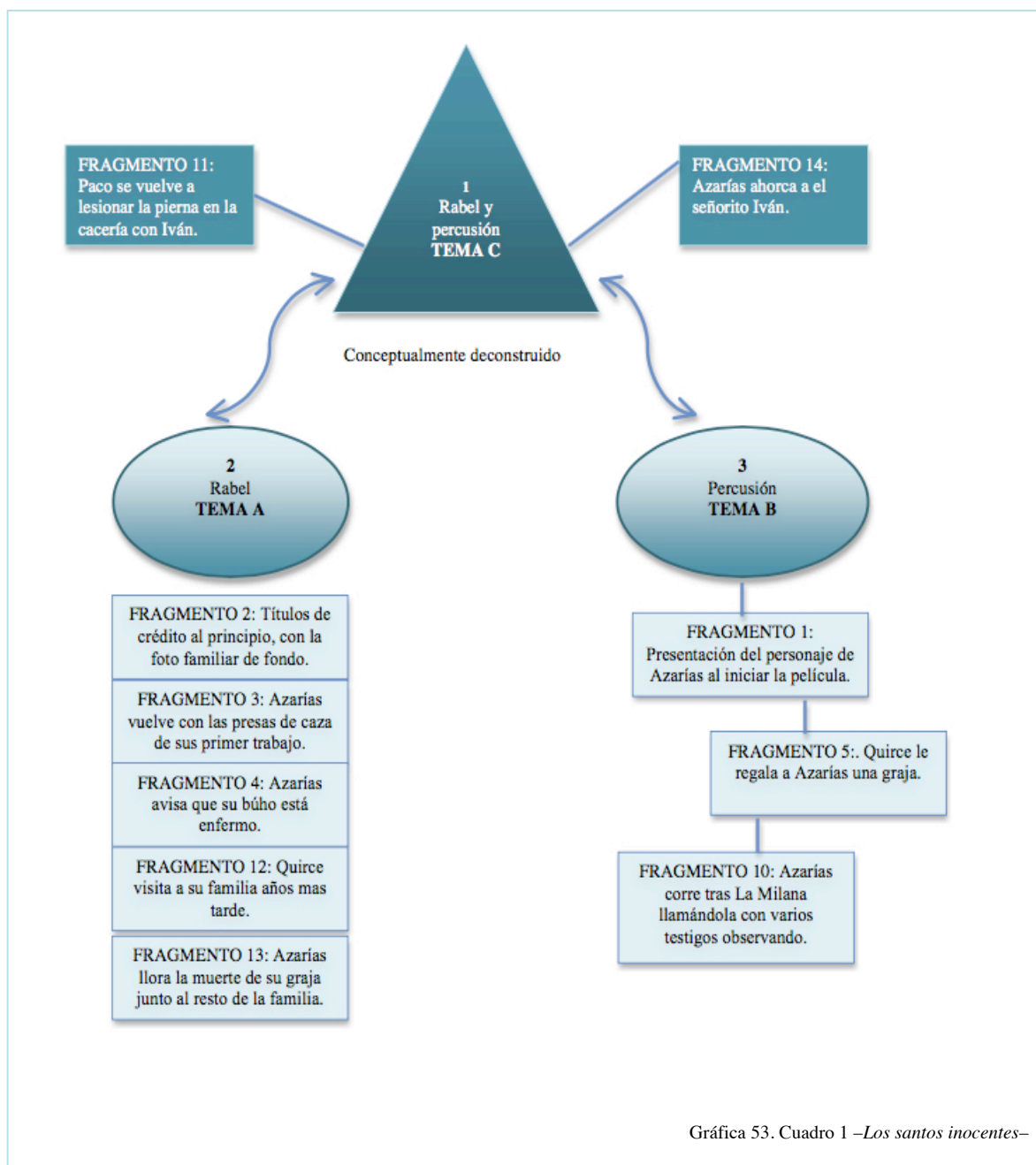
Rabel

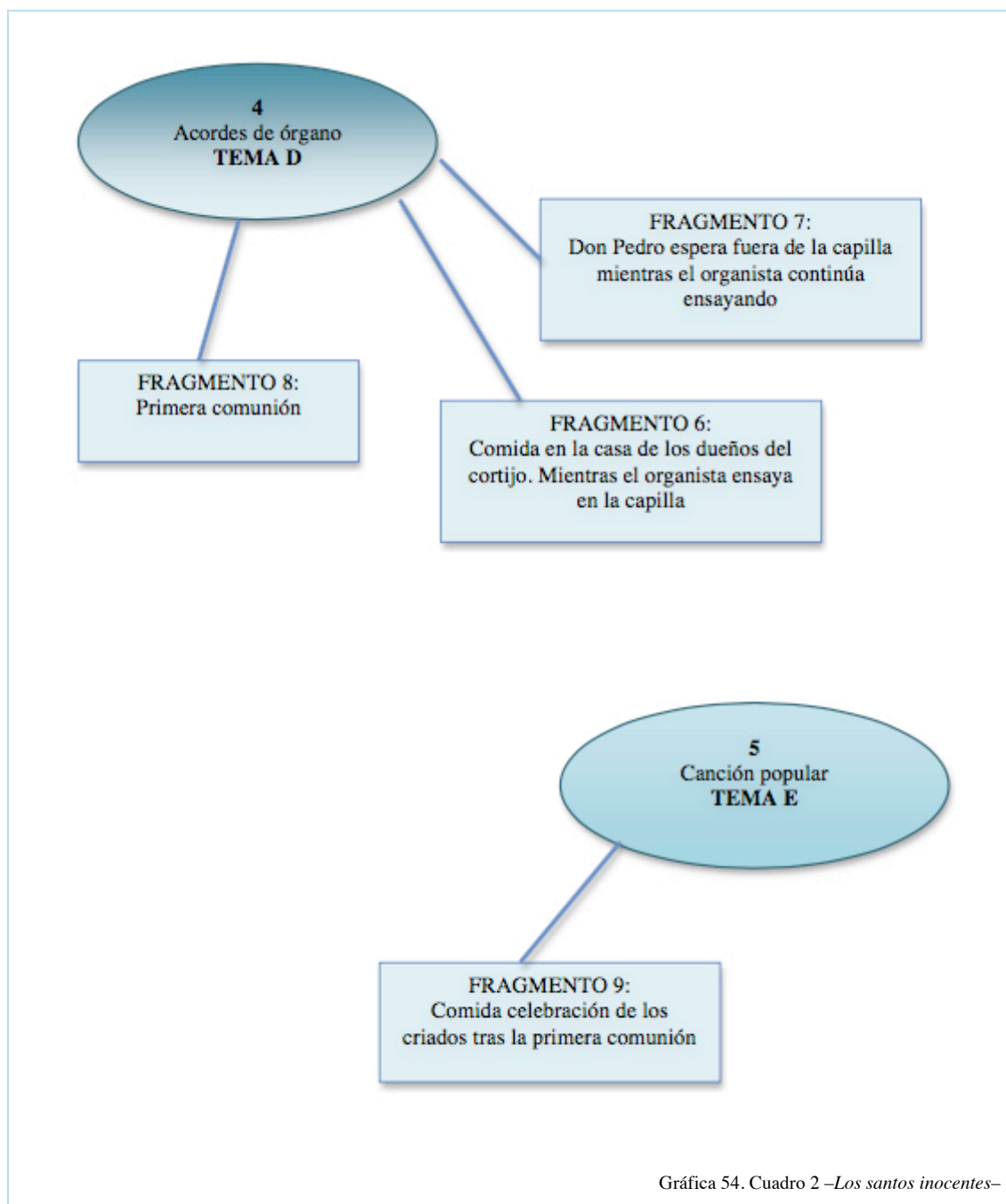
Drs.

Ejemplo 60. Transcripción tema C –*Los santos inocentes*–

Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas
Música incidental

Los santos inocentes





Tenemos en primera instancia un tema A cuya *saliencia* es la melodía, en un lenguaje atonal, con una célula motívica generada a partir de una segunda menor, de carácter repetitivo, en tempo lento, con una tesitura aguda y una tímbrica arcaica en cordófonos de cuerda frotada: violín y rabel⁵²⁶. Este último, como símbolo representante de lo popular, un instrumento arraigado en las tradiciones cántabras cuyo origen elevará el tono de significación de los conceptos que se quieren transmitir. Así el tema A es presentado como el *leitmotiv* de la familia y de su situación en la miseria, con una función incidental. En cierta forma, representa la impotencia, la resignación a vivir lo que se les ha dado con tristeza.



Imagen 64. Rabel

Por otro lado tenemos el tema B *leitmotiv* de Azarías: atemático, en compás de 6/8, sin alturas, con diferencia de tímbricas, con un patrón repetitivo interpretado con un set de pequeña percusión. Y finalmente el tema C presentado en giros narrativos importantes (dos puntos de giro) que es la suma y simplificación de A + B. De manera que A reduce la célula motívica en su esencia para dejarla en una estructura repetitiva acelerando el tempo, mientras B simplifica el patrón rítmico. Es decir que ambos motivos se simplifican y aceleran el tempo para formular: $A + B = C$.

⁵²⁶ Instrumento cordófono de la familia de las vielas, realizado en madera de castaño de una pieza. Está compuesto por una caja de resonancia ovalada con un estrechamiento central que le confiere forma de "ocho", donde se encuentran cuatro pequeñas perforaciones circulares que sirven de oídos. El mástil, también de madera, termina en una cabeza plana, rectangular con un clavijero que presenta tres clavijas. Las tres cuerdas (actualmente sólo dos, una de metal y otra compuesta de un pequeño hato de crines de caballo) se sujetan a un cordal de cuero en forma de lengüeta que se une al aro mediante clavos. Tiene un arco curvo en madera tosca, sin cuerda. En BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I*. Museos de Titularidad Estatal, 1999, p. 165, foto. n° 310.

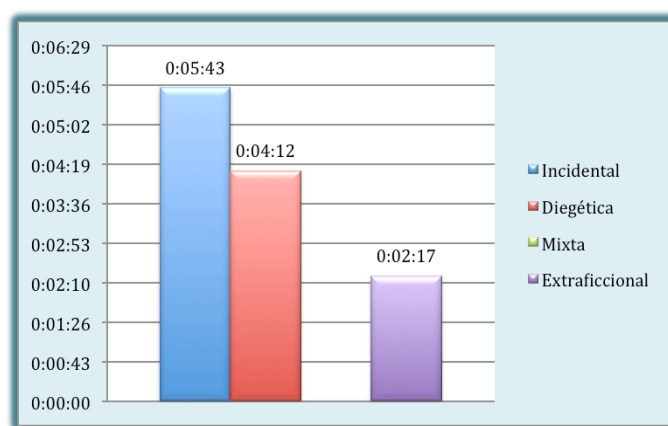
Entonces C ambientará dos escenas donde se encuentran mundos extremos: Paco e Iván; Azarías e Iván. Peña Sánchez señala la posible relación entre esta relación injusta de dos clases sociales opuestas⁵²⁷ y la simbología que a través de la arquitectura del tema C y del tratamiento de transformación y evolución de A y B, anuncia un desenlace fatal fruto de la injusticia social, cumpliendo la función de *anticipar* al espectador el carácter final del relato. Todos estos temas envueltos en una tímbrica específica por una plantilla instrumental constituida fundamentalmente por:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| FETALES | Sonajas |
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, tamboriles, pandereta, voces femeninas |
| PATERNALES | Voces masculinas |
| HERMAFRODITAS | Órgano |

Tabla 52. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Los santos inocentes*

Será la música extradiegética o incidental la función predominante en la banda sonora:

Funciones narrativas en Los santos inocentes

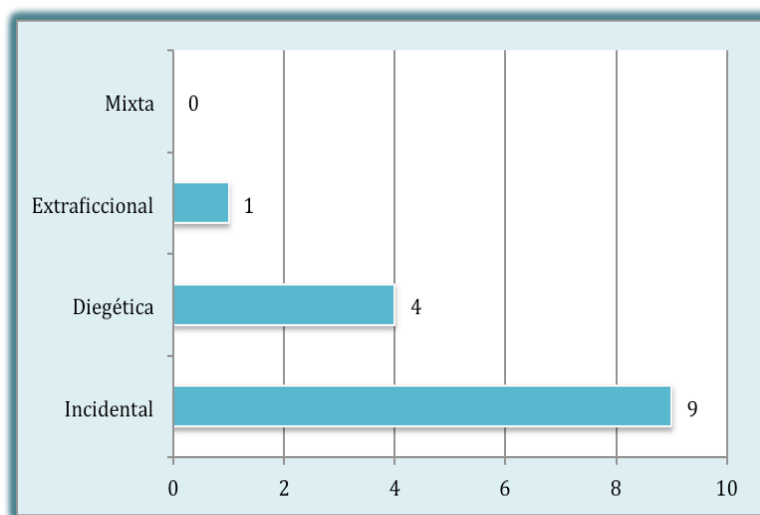


Gráfica 55

⁵²⁷ PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: *Op. cit.*, p. 107.

Tal como hemos comentado, la música intervendrá en un escaso número de secuencias, reafirmando un uso muy meditado por parte del director en el uso y función de la banda sonora en esta película como observamos en el siguiente gráfico:

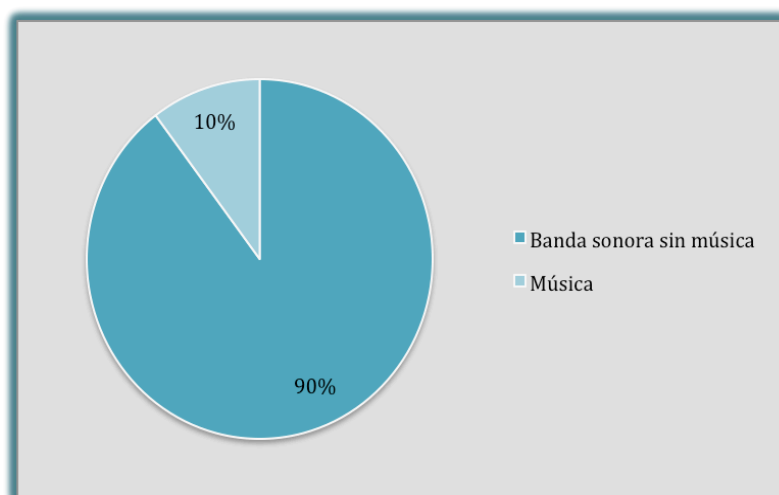
Número de intervenciones en Los santos inocentes



Gráfica 56

El tiempo total de música a penas sobrepasa los 10 minutos de duración de los 105 que dura el filme.

Relación entre música y tiempo total de Los santos inocentes



Gráfica 57

Y a pesar de que la banda sonora tiene escasos minutos en pantalla, su papel es relevante en la narrativa del filme. Lo que nos lleva a preguntarnos, ¿esta eficacia se apoya en el uso de *clichés musicales* en el planteamiento de esta banda sonora? Entonces encontramos fundamentalmente que la música de *Los santos inocentes* podría encuadrarse en:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|--|
| Sentimental | La música es evocadora de sentimientos de alegría, tristeza, etc. |
| Asociativa | Los temas extradiegéticos son asociativos. |
| Social | Dentro de la música diegética, especialmente en la secuencia donde los trabajadores de la finca están comiendo. |
| Compensatoria | La música diegética sirve para divertir y relajar a los personajes. |
| Emocional | Especialmente el tema A estimula sentimientos internos expresando el sentir de los personajes más pobres. |
| Tensión / relax | La música diegética funciona generando tensión y relajación. |
| Motor | La música te pone en movimiento al personaje de Azarfa especialmente. |
| Diversión | Los trabajadores de la finca se divierten con la música popular que cantan en un momento alegre donde comparten la comida y descansan. |
| Preparación | La música prepara al espectador |

Tabla 53. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Los santos inocentes*

Desde la perspectiva de la enculturación y la herencia genética, sí existe el uso del *cliché* en la música de *Los santos inocentes*, entendido como una serie de herramientas musicales que por su arquitectura y posterior aplicación, tendrán elementos afines al *léxico músico-cultural* y cognitivo del espectador. Sin embargo, el lenguaje atonal y el tratamiento tímbrico de la plantilla instrumental nos revelan un proceso de experimentación donde interviene tanto una visión amplia del discurso fílmico por parte del director, como el bagaje y conocimiento del lenguaje musical por parte del compositor. Lenguaje nutrido con las últimas tendencias estéticas de la época, que si bien no se emplean de lleno en cuanto a forma, sí están presentes en concepto. Antón García Abril aporta el bagaje de su formación y oficio, y enriquece las estéticas musicales dentro de la película. Así consigue crear nuevas formas de contar un *cliché*.

Conclusiones

Esta muestra de películas del tándem Camus-Abril, abarca géneros cinematográficos de todo tipo basados en grandes obras literarias. El equipo que participa en la elaboración de cada una de las obras fílmicas, construye con gran coherencia el multi-universo del audiovisual. Aunque en Camus predomina el uso de narraciones con estructuras lineales “matizadas por secuencias anacrónicas únicamente en función de la intriga o la tensión dramática”⁵²⁸, en las películas comerciales existe mayor complejidad en la estructura temporal quizás por la desconfianza que muestra el cineasta por el guión, según Sánchez Noriega, llevándole a hacer hincapié en la forma fílmica. “Las elipsis más significativas lo son en función de evitar las redundancias o permitir la participación del espectador en el texto fílmico”⁵²⁹. El uso de los fundidos en negro se articula en función de la narración realista, se oculta haciéndolo coincidir con el movimiento de la cámara descubriendo posteriormente a los personajes en sus acciones “[...] como si la realidad fuera previa a su registro cinematográfico”⁵³⁰. Los fundidos encadenados abundan más en la última etapa del cineasta, proporcionando cierto carácter contemplativo, es decir, un pequeño distanciamiento del narrador frente a la historia. “Las imágenes documentales –planos y secuencias completas- son abundantes en las obras de esta filmografía y constituyen un procedimiento para insertar personajes y acciones”⁵³¹, buscando proporcionar realismo al texto fílmico.

La obra cinematográfica se establece en una articulación natural donde la banda sonora, en cada uno de sus niveles y subniveles –música diegética y extradiegética, ruidos sincrónicos, ruidos asincrónicos, vococentrismo, etc. –, refuerza con gran maestría y un profundo y reflexivo uso del simbolismo (muchas veces anidado en la técnica del *leitmotiv*, en la selección del formato instrumental o en el diseño de cada una de las texturas musicales que la conforman) comunica con claridad los significados narrativos del relato. La selección de muestras recogidas y analizadas, muestran cómo Antón García Abril se enfrenta al ejercicio compositivo dentro del lenguaje audiovisual con un gran dominio del lenguaje multidimensional que constituye el cine, haciendo uso

⁵²⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 378.

⁵²⁹ *Ídem.*

⁵³⁰ *Ídem.*

⁵³¹ *Ídem.*

de los códigos músico-culturales cimientos del cliché como elemento narrativo que proporciona eficacia a la banda sonora a través del manejo de ISOs *gestálticos* y *universales*, donde intervienen *esquemas encarnados* de todo tipo. En nuestro caso, la cantidad de música en minutos utilizada en cada uno de los textos audiovisuales, divide la muestra en diversas catalogaciones: por un lado, *La leyenda del alcalde de Zalamea* y *Los pájaros de Baden-Baden* con una banda sonora que supone un 39% y un 48% respectivamente, donde existe un uso frecuente del *leitmotiv* e incluso se presenta en procesos evolutivos que funcionan a nivel simbólico como reflejo de la transformación interior de los personajes. Por otro lado, tenemos *La colmena* y *Los santos inocentes* donde los minutos de música suponen un 32% y un 10% respectivamente del metraje total, donde la aplicación del *leitmotiv* como técnica de significación e identificación funciona de manera simple, es decir, los motivos no cambian ni se transforman, se mantienen siempre iguales. No obstante, es evidente el protagonismo que el *leitmotiv* tiene como estructura narrativa en cada una de las películas.

La concepción del conjunto organológico de cada una de las secuencias de los largometrajes, muestra el cuidado que el compositor tuvo desde su origen creativo para concebir los fragmentos musicales con un arraigado elemento simbólico. Así, tenemos la presencia de instrumentos con una importante carga dentro de la tradición popular como la *zanfona* o *zanfoña* (*La leyenda del alcalde de Zalamea*) y el *rabel* (*Los santos inocentes*). El propio compositor respondía lo siguiente a la pregunta de cómo tomaba la decisión de qué orquestación o qué tímbrica iba a utilizar en cada película a la que se enfrentaba:

Para mí ha sido siempre fundamental. Tengo muchos ejemplos de plantillas instrumentales para una película que llamarían la atención y la siguen llamando. La música de la película de Mario Camus, *Los santos inocentes*, es una de las películas más tristes que se ha hecho, más humildes diría yo, donde el ser humano está casi renegado a una explosión de una brutal humildad. Yo intenté crear una música en esa línea, que representase la pobreza, la humildad. Entonces utilicé un instrumento desconocido, un instrumento popular que se llama *rabel*. Es un instrumento que se produce en Cantabria, en el Valle de Polaciones. Algún vaquero toca este instrumento que es un trozo de madera, por decirlo de una manera que se pueda entender, con una cuerda. Un instrumento pobre. La música que yo escribí para el tema principal de *Los santos inocentes*, la grabamos en esas poblaciones con aquel cabrero para que tocara el instrumento que luego yo manipulé con algún instrumento de cuerda y de esa forma, creé este espacio de música. Luego para otras cosas más vitales y más populares, usé elementos absolutamente populares, del corazón de España, me fui a ritmos no a melodías, a ritmos. Por otro lado, tenía una trepidación enorme con

aquellos ritmos con triángulos, panderetas, botellas, almirez... es impresionante [...]. Otra película de la posguerra española [...] donde se narra la pobreza de la posguerra: *La colmena*. En este caso, para poner ese mundo lírico y al mismo tiempo triste y amargo, y representar la historia de una mujer muy cercana a una vida placentera, yo utilicé un saxofón solista y un conjunto de tubas con una melodía amargamente triste y sexi. De esa manera reflejaba también la música de aquella época con el saxofón pues estuvo de moda en la posguerra. El instrumento estaba identificado con la protagonista femenina, que era una mujer un poco volátil [...]. Por ejemplo, cuando hice *Los tramosos* (director Pedro Lazaga, 1959), el instrumento protagonista que seleccioné era un organillo con orquesta. Siempre he estado pendiente de esto. He procurado que el fin del compositor sea que la música se convierta en imagen y la imagen en música. Que sea lo mismo, no se pueden separar. Por eso yo no estoy de acuerdo con la música cinematográfica a parte [...]. Nunca funcionó, ni si quiera la ópera funciona salvo en muy pocas excepciones⁵³².

Esta concepción del compositor aragonés acompaña el oficio único del director: “los recursos retóricos –metáforas, antítesis, paralelismos, símbolos y citas– son empleados con contención y tienen en común estar muy insertos en la diégesis [...]. Respecto a la banda sonora, hay que destacar la progresiva renuncia a la ‘brillantez’ de la música extradiegética, la inclusión de temas populares diegéticos y extradiegéticos”⁵³³.

En las obras más personales, Mario Camus busca la sencillez del relato en cuanto a utilización de la cámara, efectos de iluminación, utilización de espacios expresionistas. Es conciso y no busca la espectacularidad. No hay violencia explícita, siempre que se muestre, será en un tono estilizado. También existe una ausencia de secuencias eróticas. Los grandes temas son expuestos de forma sencilla, sin grandilocuencias, dirigidos a un público adulto, culto, que no necesita la sobreexposición de significados para entender la simbología mostrada con sencillez del mensaje que se quiere transmitir. A veces los críticos le han tildado de convencional por esta sencillez en la presentación de sus filmes: no hay rupturas del lenguaje o radicalidad en el discurso. El estilo del cine de Mario Camus se sitúa en el clasicismo cinematográfico, según Sánchez Noriega, qué lo pone en el grupo de los Nuevos Cines de los sesenta y de la modernidad cinematográfica⁵³⁴. El realismo del estilo se caracteriza por la construcción clásica de los relatos compatible con la modernidad cinematográfica implícita en los nuevos cines. Camus es neorrealista sobre todo por sus

⁵³² Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

⁵³³ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus. Op. cit.*, p. 379.

⁵³⁴ *Ídem*.

influencias en su formación y por los cuatro primeros filmes. El realismo es reivindicado por la generación de estudiantes de la Escuela de Cine. Camus se ha manifestado deudor de las escuelas de neorrealistas y de las teorizaciones de este movimiento según las tesis de Zavattini o Guido Aristarco.

Así, textos monumentales de la literatura española se hilvanan uno a uno en el guión de cada una de las películas seleccionadas, magistralmente musicalizadas por el compositor aragonés. Desde la soberbia adaptación de *Los santos inocentes* (1984) con la cual obtuviera el primer premio en el festival de Cannes, hasta *La colmena* (1982), esa genial trasposición al cine de la novela de Camilo José Cela, pasando por la realización de la serie de televisión de la novela de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1980) o el filme *Forja de un rebelde* (1990) de Arturo Barea.

La música de Antón García Abril navega entre estos supuestos estilísticos donde realismo y neorrealismo construyen sus códigos cinematográficos sobre grandes textos de la literatura española, con temáticas fundamentalmente asociadas a la crítica social, la posguerra, la pobreza o la reflexión histórica. De esta forma, el cine se transforma en una plataforma para la experimentación en géneros que de otra forma el compositor aragonés no habría abordado, a través de la práctica a bordo de estéticas, plantillas instrumentales o técnicas diferentes. Por su parte, Antón García Abril aportó su profunda preparación académica, el bagaje de su formación, su talento, la riqueza de su lenguaje y su oficio en otros ámbitos musicales, regenerando las estéticas musicales dentro del cine de Mario Camus. En palabras del compositor: “A un compositor cinematográfico se le exige que haga desde una música de resonancias árabes hasta un cuarteto en el estilo del Barroco, pasando por el género dramático, el *western*, la comedia... Y eso requiere una gran capacidad de información”⁵³⁵ y de adaptación.

⁵³⁵ Entrevista realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

3.3. CARMELO BERNAOLA Y BASILIO MARTÍN PATINO: *preguntas sobre certidumbres sospechosas*

Tête-à-tête

Basilio Martín Patino, uno de los cineastas más destacados del panorama español, coincidió durante casi una década con el compositor Carmelo A. Bernaola, miembro de la llamada Generación del 51. Ambos creadores en su momento, incursionaron en las últimas corrientes estéticas de sus respectivas disciplinas, enriqueciendo el panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX. Del *Grupo Nueva Música* al *Nuevo Cine Español*, el aprendizaje y experimentación fueron de *ida y vuelta* para tejer nuevos lenguajes en las formas de comunicación y especialmente en un arte de masas: el cine, donde un multi-universo de elementos construido por un equipo de profesionales provenientes de disciplinas muy diversas, trabaja con un solo objetivo, orquestado por una figura, que en nuestro caso será el *director-autor*, Basilio Martín Patino.

La colaboración entre estos dos artistas españoles se reflejó en tres obras cinematográficas:

| <i>Título</i> | <i>Año</i> |
|-----------------------------------|------------|
| <i>Nueve cartas a Berta</i> | 1967 |
| <i>Del amor y otras soledades</i> | 1969 |
| <i>Los paraísos perdidos</i> | 1985 |

Tabla 54.
Colaboraciones para cine entre Basilio Martín Patino y Carmelo Bernaola

Cuando se inició el proyecto de *Nueve cartas a Berta*, Carmelo Bernaola ya había participado en ocho películas desde 1965. No mucho antes, entre 1960 y 1961, el compositor había realizado su formación específica en música aplicada al cine en la Accademia Chigiana de Siena con el maestro Francesco Lavagnino con quien aprendió, según el propio Bernaola: funcionalidad de la música de cine exigiendo una gran versatilidad de quien la crea; distintos estilos y géneros musicales; instrumentación, técnicas para mezclar y uso técnico del micrófono teniendo en cuenta que la música

cinematográfica se escribe para ser grabada; elaboración de la banda sonora y previsión de las medidas de tiempo de cada secuencia, sincronización, entre otras de las tantas competencias asociadas al cine. Para finalizar el curso, Lavagnino invitaba a sus alumnos a presenciar cómo trabajaba en Cinecittà en Roma y a manipular las herramientas de grabación⁵³⁶.

Mientras tanto, el director salmantino iniciaba su camino en el cine en 1955, año en el que también participó en la organización de las Primeras Conversaciones sobre Cine Español en Salamanca del 14 al 19 de mayo de 1955. Patino, con una gran formación humanística y literaria, removi6 el panorama cinematográfico con películas como *Nueve cartas a Berta*, donde su particular concepción del texto fílmico, le llevó a los más altos cotos de expresión. En palabras del director salmantino “[...] admitiendo que el cine no es una fotografía exacta de la vida, sino una fabulación para fascinar, susceptible a cualquier exageración o esquematismo”⁵³⁷. Estas inquietudes y reflexiones en torno al hecho artístico cinematográfico, le llevaron a plantear las Conversaciones de Salamanca sobre el cine español, en un momento clave para la cinematografía europea. Al respecto el director opinaba: “Las Conversaciones fueron como una fruta necesaria y, de apuntarme algún mérito, sería el de acertar a intuir su oportunidad [...], venía a constituir como una primera toma de contacto de los hombres pensantes del cine español con la realidad del cine distinto que creíamos necesitaba el país”⁵³⁸.

Diez años más tarde de estas Conversaciones, Patino y Bernaola se encontrarían por primera vez para la realización de una de las películas más importantes del cine español: *Nueve cartas a Berta*. Sobre este encuentro, el director salmantino expresa: “De Carmelo Bernaola conservaré siempre, por encima de tantos buenos ratos vividos y por vivir, la imagen de la primera vez que le vi levitar. Eran él y su batuta [...], en la oquedad del estudio donde únicamente un mueble con teclas ponía algo de instrumentalidad corpórea al pasmo”⁵³⁹. De esta forma, inician una colaboración que abracará tres películas en un periodo de nueve años (1967-1985). En ese mismo lapso

⁵³⁶ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2004, p. 63.

⁵³⁷ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 233.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁵³⁹ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, p. 127.

de tiempo, Carmelo Bernaola continuará su trabajo dentro y fuera del cine. Así, a *Nueve cartas a Berta* le sucedieron diez películas antes de volver a colaborar con Basilio Martín Patino. Su amplia experiencia en la composición de bandas sonoras, se conformó escribiendo casi cien largometrajes, sin contar con los innumerables capítulos para populares series de televisión como *Verano azul* (director Antonio Mercero, 1981-1982). La creación de música aplicada al cine fue una actividad que Bernaola ejerció durante 35 años, compaginándola con la composición de música para concierto y la experimentación y exploración de lenguajes vanguardistas. Su catálogo cinematográfico comprende largometrajes como:

Tabla 55. *Catálogo cinematográfico de Carmelo Bernaola en orden cronológico*

| # | PELÍCULA | AÑO | DIRECTOR |
|----|---|------|--|
| 1 | <i>Diálogos de la paz</i> | 1965 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ |
| 2 | <i>El rayo desintegrador</i> | 1965 | PASCUAL CERVERA |
| 3 | <i>La barrera</i> | 1965 | PEDRO MARIO HERRERO |
| 4 | <i>El arte de casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ |
| 5 | <i>El arte de no casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ |
| 6 | <i>Algunas lecciones de amor</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA ZABALZA |
| 7 | <i>Mañana de domingo</i> | 1967 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 8 | <i>Las salvajes en puente san gil</i> | 1967 | ANTONIO RIBAS |
| 9 | <i>Nueve cartas a Berta</i> | 1967 | BASILIO MARTÍN PATINO |
| 10 | <i>Reportaje de un rodaje</i> | 1967 | FRANCISCO SERRA |
| 11 | <i>Juguetes rotos</i> | 1967 | MANUEL SUMMERS |
| 12 | <i>Club de solteros</i> | 1967 | PEDRO MARIO HERRERO |
| 13 | <i>Camino de la verdad</i> | 1968 | AGUSTÍN NAVARRO |
| 14 | <i>El hueso</i> | 1968 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 15 | <i>Si volvemos a vernos (Smashing up)</i> | 1968 | FRANCISCO REGUEIRO |
| 16 | <i>Días de viejo color</i> | 1968 | PEDRO OLEA, GUIÓN ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 17 | <i>El tesoro del capitán tornado</i> | 1969 | ANTONIO ARTERO |
| 18 | <i>El cronicón</i> | 1969 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 19 | <i>Universidad de Navarra</i> | 1969 | ANTONIO MERCERO |
| 20 | <i>Del amor y otras soledades</i> | 1969 | BASILIO MARTÍN PATINO |
| 21 | <i>Tinto con amor</i> | 1969 | FRANCISCO MONTOLIO |
| 22 | <i>¿Es usted mi padre?</i> | 1970 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 23 | <i>Cómo nace una familia</i> | 1970 | CRUZ DELGADO |
| 24 | <i>¿Conoces las señales?</i> | 1970 | CRUZ DELGADO |

| | | | |
|----|--|------|--|
| 25 | <i>Urtain, el rey de la selva... O así</i> | 1970 | MANUEL SUMMERS |
| 26 | <i>Condenados a vivir</i> | 1971 | JOAQUÍN L. ROMERO-MARCHENT |
| 27 | <i>Españolas en París</i> | 1971 | ROBERTO BODEGAS |
| 28 | <i>La balada del pequeño soñador</i> | 1972 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 29 | <i>El espanto surge de la tumba</i> | 1972 | CARLOS AURED |
| 30 | <i>Sexy cat</i> | 1972 | JULIO PÉREZ TABERNERO |
| 31 | <i>La casa sin fronteras</i> | 1972 | PEDRO OLEA |
| 32 | <i>Flor de santidad</i> | 1973 | ADOLFO MARSILLACH |
| 33 | <i>La rueda de la alimentación</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO |
| 34 | <i>Los pajaritos</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO |
| 35 | <i>Juan soldado</i> | 1973 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 36 | <i>Bolero de amor</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU |
| 37 | <i>Corazón solitario</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU |
| 38 | <i>El gran amor del conde Drácula</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE |
| 39 | <i>El jorobado de la morgue</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE |
| 40 | <i>Labelecialalacio</i> | 1973 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ |
| 41 | <i>Tirarse al monte</i> | 1974 | ALFONSO UNGRÍA |
| 42 | <i>Tocata y fuga de Lolita</i> | 1974 | ANTONIO DROVE |
| 43 | <i>Sex o no sex</i> | 1974 | JULIO DIAMANTE |
| 44 | <i>Cuando el cuerno suena</i> | 1974 | LUIS MARÍA DELGADO |
| 45 | <i>Tormento</i> | 1974 | PEDRO OLEA |
| 46 | <i>Los nuevos españoles</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS |
| 47 | <i>Vida conyugal sana</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS |
| 48 | <i>Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe</i> | 1975 | ANTONIO DROVE |
| 49 | <i>Vía libre al tráfico</i> | 1975 | GABRIEL BLANCO |
| 50 | <i>La mujer es cosa de hombres</i> | 1975 | JESÚS YAGÜE |
| 51 | <i>El secreto inconfesable de un chico bien</i> | 1975 | JORGE GRAU |
| 52 | <i>Pim, pam, pum... ¡fuego!</i> | 1975 | PEDRO OLEA |
| 53 | <i>Los buenos días perdidos</i> | 1975 | RAFAEL GIL |
| 54 | <i>La adúltera</i> | 1975 | ROBERTO BODEGAS |
| 55 | <i>El valle de las viudas</i> | 1975 | VOLKER VOGELER |
| 56 | <i>La promesa</i> | 1976 | ANGEL DEL POZO |
| 57 | <i>Retrato de familia</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 58 | <i>Crónica, Torremolinos invierno</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO, GONZALO PIZARRO, LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPI |
| 59 | <i>Las delicias de los verdes años</i> | 1976 | ANTONIO MERCERO |
| 60 | <i>Tu amiga Marilyn</i> | 1976 | DIEGO GALÁN |
| 61 | <i>La iniciación en el amor</i> | 1976 | JAVIER AGUIRRE |
| 62 | <i>El caballero de la mano en el pecho</i> | 1976 | JUAN GUERRERO ZAMORA |
| 63 | <i>Testamento de un pueblo</i> | 1976 | MANUEL GARCÍA MUÑOZ |

| | | | |
|----|--|------|--------------------------|
| 64 | <i>La Corea</i> | 1976 | PEDRO OLEA |
| 65 | <i>Oskar Kokoschka</i> | 1976 | SILVIO Z. ROUTIER |
| 66 | <i>Gulliver</i> | 1977 | ALGONSO UNGRÍA |
| 67 | <i>Del amor y de la muerte</i> | 1977 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 68 | <i>Los placeres ocultos</i> | 1977 | ELOY DE LA IGLESIA |
| 69 | <i>Bruja, más que bruja</i> | 1977 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 70 | <i>Secretos de alcoba</i> | 1977 | FRANCISCO LARRA POLOP |
| 71 | <i>Oro rojo</i> | 1978 | ALBERTO VÁZQUEZ-FIGUEROA |
| 72 | <i>El sacerdote</i> | 1978 | ELOY DE LA IGLESIA |
| 73 | <i>La isla de las cabezas</i> | 1978 | NICOLA LANZEMBERG |
| 74 | <i>La brecha en el tiempo</i> | 1979 | JUAN GARCÍA ATIENZA |
| 75 | <i>El alcalde y la política</i> | 1979 | LUIS MARÍA DELGADO |
| 76 | <i>Ernesto</i> | 1979 | SALVATORE SAMPERI |
| 77 | <i>Miedo a salir de noche</i> | 1980 | ELOY DE LA IGLESIA |
| 78 | <i>Aquella casa en las afueras</i> | 1980 | EUGENIO MARTÍN |
| 79 | <i>El jardín de cemento</i> | 1980 | JUAN CAÑO ARECHA |
| 80 | <i>Dos y dos, cinco</i> | 1980 | LUIS JOSÉ COMERÓN |
| 81 | <i>Mar brava</i> | 1982 | ANGELINO FONS |
| 82 | <i>Corazón de papel</i> | 1982 | ROBERTO BODEGAS |
| 83 | <i>Akelarre</i> | 1984 | PEDRO OLEA |
| 84 | <i>Los paraísos perdidos</i> | 1985 | BASILIO MARTÍN PATINO |
| 85 | <i>Mar adentro</i> | 1985 | FRANCISCO BERNABÉ |
| 86 | <i>Mambrú se fue a la guerra</i> | 1986 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ |
| 87 | <i>Bandera negra</i> | 1986 | PEDRO OLEA |
| 88 | <i>Jarrapellejos</i> | 1987 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 89 | <i>Espérame en el cielo</i> | 1987 | ANTONIO MERCERO |
| 90 | <i>A los cuatro vientos "Lauaxeta"</i> | 1987 | JOSE ANTONIO ZORRILLA |
| 91 | <i>Soldadito español</i> | 1988 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO |
| 92 | <i>Pasodoble</i> | 1988 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ |
| 93 | <i>El mar es azul</i> | 1989 | JUAN ORTUOSTE |
| 94 | <i>Cómo levantar mil kilos</i> | 1991 | ANTONIO HERNÁNDEZ |
| 95 | <i>Muertos de risa</i> | 1999 | ALEX DE LA IGLESIA |
| 96 | <i>Adiós con el corazón</i> | 2000 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ |

Muchos y de perfiles muy diversos fueron los directores de cine con los que Carmelo Bernaola trabajó a lo largo de su vida. Encontramos en su haber películas de todo tipo, las llamadas “comerciales” y “cine de autor”. El amplio lenguaje musical aplicado por el compositor vasco, demuestra la vasta formación que tenía en el campo audiovisual, desplegando una versatilidad para el manejo de formatos instrumentales de todo tipo, variedad en la construcción estilística –al abordar géneros diversos–, un

amplio conocimiento de la tímbricas, armonías, y texturas en lenguajes modales, tonales, atonales y otros parámetros musicales. En palabras del compositor:

Yo me había propuesto muchas veces hacer cine. Era algo que me gustaba de siempre, pero me quedaba con las ganas. Ningún productor me contrataba. Por fin, en el año '63 me llamaron para hacer una película: *Diálogos de paz* [...]. La música es parte integrante de ese todo que es un film. La música es como un decorado sonoro que forma parte de las imágenes. Por eso, igual que hace con los actores, el cámara o el decorador, el director debe pedir al músico un tipo de composición. Por eso es necesario que el realizador se comporte como si él fuese músico. Es un error eso de que el director debe dejar trabajar sólo al músico⁵⁴⁰.

Este talento innato para la creación de música aplicada a la imagen, fue una herramienta de apoyo muy importante para Basilio Martín Patino:

[...] yo le debo a Carmelo Bernola algunos de los más gratificantes momentos de mi vida profesional. Nadie como él me ha proporcionado el placer de constatar cómo, gracias a su colaboración, las imágenes que yo ideara cobran vida y la dimensión para convertirse al fin en cine. Y hablo de Carmelo sometido a la disciplina concreta de componer música a la medida de otro arte distinto. Una faceta más de su capacidad y amplitud de músico total, compositor, director, intérprete virtuoso, intelectual perfectamente informado de su mundo, creador abierto que lo mismo que crea las más quintaesenciadas solfas de música moderna que le dan fama, te compone a petición un pasodoble imaginativo, un bolero o el último ritmo de moda [...]. Suele ocurrir en la última fase de la elaboración del film, cuando uno llega ya exhausto de tensiones, deseoso de terminar definitivamente. Es entonces cuando llega esta última ola de humanidad refrescante en forma de amigo que nos reconcilia con el mundo de la creación. El quehacer cinematográfico vuelve a ser juego maravilloso y liberador⁵⁴¹.

El tándem Patino-Bernaola, Bernaola-Patino, construye un universo de simbolismos e interpretaciones abstractas a través del intercambio de conceptos y percepciones entre ambos, que luego el compositor trasladaría a música para reforzar la narrativa fílmica de un cineasta como Basilio Martín Patino, tan impregnado de literatura y con una profunda inquietud por reflexionar sobre el ser humano y su contexto. En los tres largometrajes de ficción en los que trabajaron juntos, se hilvana una riqueza artística ejecutada por un equipo profesional, capitaneado por el director y sonorizado por el talento y versatilidad del compositor.

⁵⁴⁰ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro. Op. cit.*, p. 93.

⁵⁴¹ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola. Op. cit.*, p. 130.



Imagen 65. Cartel de *Nueve cartas a Berta*

*¿Y por qué tengo yo que arreglar el mundo?*⁵⁴²

⁵⁴² *Nueve cartas a Berta*, 1967. director Basilio Martín Patino.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Nueve cartas a Berta</i> | |
|-----------------------------|---|
| Director | Basilio Martín Patino |
| Año | 1967 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 27-2-1967 |
| Productora | ECO FILMS, S.A. |
| Intérpretes | Emilio Gutiérrez Caba, Mary Carrillo, Elsa Baeza, Antonio Casas, José María Resel, Nicolás D. Perchicot, José "Lepe" Álvarez, Miguel Palenzuela, Yelena Samarina, Concha Gómez Conde, Iván Tubau, Cecilia Villarreal, Coral Pellicer, María Elena Flores, José María Casaux, Fernando Sánchez Polack, Antonio G. Escribano, Manuel Domínguez Luna, Josefina Serratosa, Rosa Fuster, Montserrat Blanch, Mary France Tecourt, "Coros y Danzas de España". |
| Espectadores | 417.965 |
| Recaudación | 60.139,97 € |
| Distribuidora | HISPANO FOX FILM S.A. |
| Argumento | Basilio Martín Patino |
| Guión | Basilio Martín Patino |
| Director de Fotografía | Luis Enrique Torán |
| Música | Carmelo A. Bernaola |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Blanco y negro. |
| Duración original | 90 minutos |
| Género | Drama |
| Productor | Ramiro Bermúdez de Castro |
| Montaje | Pedro del Rey |
| Premios | Concha de Plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional del Nuevo Cine Pesaro; Premio de la Federación de Cineclubs; Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos; Premio CIDLAC 1967. |

Tabla 56

2. Sinopsis

Nueve cartas a Berta narra la historia de un estudiante salmantino durante los años cincuenta, que regresa a España tras pasar un verano en Inglaterra, lugar donde descubre otros horizontes y donde conoce a Berta, una muchacha hija de intelectuales exiliados españoles. En la correspondencia que mantienen plantea todo tipo de reflexiones. En ellas expresa su descontento con el ambiente que le rodea, con los convencionalismos de la sociedad a la que pertenece, se hace preguntas existenciales y se replantea temas como la religión o la política. El hilo argumental transcurre entre los recuerdos, las reflexiones de las cartas, y las vivencias que Lorenzo cuenta a través de la voz en *off*. Finalmente, tras esas nueve cartas de concienzudas y profundas reflexiones, Lorenzo opta por reintegrarse en ese ambiente que le asfixia y le hastía.



Imagen 66. Lorenzo escribiendo

3. El universo del filme

Nueve cartas a Berta es una obra fundamental, icono de los procesos que dieron lugar al *Nuevo Cine Español*. Su estreno en 1967 cosechó un gran éxito permaneciendo 84 días en cartelera, galardonada con la Concha de Plata del Festival de Cine de San Sebastián. La película retrata a un joven en una sociedad de posguerra que está sumido en el tedio y en la desesperanza de su generación. El hilo argumental es relativamente sencillo, sin embargo la estructura que desarrolla la narrativa es más compleja, con una profundidad en los planteamientos que le permitió superar la censura incluso con la etiqueta de film de “Interés Especial”. El director salmantino se las arregló para cambiar los tres títulos de las últimas cartas sustituyendo “7. Guerra” por “7. Pretérito imperfecto”, “8. Posguerra” por “8. Tiempo de silencio” y “9. Los aires de la paz” por “9. Un mundo feliz”.

Cabe destacar la presencia e importancia del aspecto literario, ya sea a través de las citas de Antonio Machado y otros autores clásicos de la literatura castellana o por las cartas que articulan la narrativa del filme como títulos de cada capítulo –*Tiempo de*



Imagen 67. Lorenzo y Berta

silencio (Luis Martín Santos), *Un mundo feliz* (Aldous Huxley)–. La lectura de dichas cartas con voz en *off* de Lorenzo, su protagonista, será la piedra angular para relatarle al espectador los sentimientos y experiencias de los personajes.

La vinculación con lo literario está presente tanto en trabajos del director anteriores como posteriores –antes escritor que cineasta–. En *Nueve cartas a Berta* se evidencia su profundo conocimiento literario que aporta grandilocuencia a la articulación de los símbolos y convierte este texto fílmico en una de las obras más relevantes de su catálogo.

El escenario principal es la ciudad de Salamanca –además de Madrid y zonas rurales de la región–, sus calles y monumentos son retratados en el filme. Numerosas tomas exteriores homenajean a la ciudad con una fotografía en blanco y negro directa y preciosista. Esta



Imagen 68. Lorenzo meditando con la ciudad a sus espaldas

ciudad estará siempre en tela de juicio a ojos de Lorenzo que establecerá una serie de contraposiciones: Salamanca en España ante la Inglaterra de Berta; la misma Berta en cartas frente a Mari Tere en Salamanca; Jacques ante Benito... Imágenes y voz en *off* irán describiendo los pensamientos de Lorenzo sobre la iglesia, las relaciones familiares, la universidad, etc. En esta pirámide de experiencias, la familia ocupará una de las partes fundamentales de las reflexiones del protagonista. Juan Antonio Pérez Millán destaca:

Sus componentes están presentados en riguroso orden jerárquico, que se refleja también en el tiempo dedicado a cada uno de ellos: el padre es la figura clave, con su pasado, sus ocupaciones principales y secundarias, sus valores y su importancia decisiva tanto en el desencadenamiento de la crisis de Lorenzo (por rebeldía frente a él) como en su resolución final (cuando acepta reintegrarse en el esquema que tanto le repugnaba, repitiendo miméticamente a Berta frases sentenciosas de aquél)⁵⁴³.

⁵⁴³ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 85.

Tras la figura paterna vendrán algunos apuntes sobre su madre, la abuela con una fuerte carga simbólica a pesar de sus cortas frases y el hermano menor que prácticamente no menciona. Además *universidad*, *ciencia* o *religión* serán objeto de largas reflexiones, el *cuestionamiento a la necesidad de cambiar el mundo*, la responsabilidad del presente y del futuro frente a unas expectativas tipificadas y construidas en una sociedad rancia y franquista. Y es precisamente a través de estos cuestionamientos sobre el mundo que rodea a Lorenzo, que el espectador será testigo de la evolución del protagonista, de su inmersión final en lo que tanto critica, de su aceptación y entrega a una vida que no es la proyección de sus sueños e inquietudes.



Imagen 69 Lorenzo atravesando la ciudad

El filme supuso un punto de inflexión, con una estética innovadora por su planteamiento narrativo basado en una historia juvenil con una perspectiva crítica, cuya estructura impregnada de literatura plantea una articulación narrativa exigente para el espectador.

Pero sobre todo, un tratamiento visual arraigado en la creencia de Patino del poder comunicativo del universo de la imagen. Así, esta historia aparentemente costumbrista consigue llevar al relato entre lo retórico y lo brillante, bajo el esquema básico del narrador en voz en *off*; una estructura fílmica articulada a través de las *nueve cartas*; la alteración de la velocidad convencionalmente realista de las imágenes –cámara lenta, congelado, asincronías, elipsis, ensambles chocantes que distancian al espectador, fotos fijas... una serie de elementos a modo de *collage*– que logra romper con la verosimilitud naturalista e insinuar una narrativa de tipo documental rozando a veces la ironía e incluso el surrealismo; el interés por la fragmentación del relato; planos largos con movimientos complejos –panorámicas circulares–; con gran dependencia de la imagen hacia la palabra –sin llegar a lo redundante–; una cámara descriptiva por momentos; “aproximaciones casi antropológicas a la vida provinciana”⁵⁴⁴; entre otros recursos cinematográficos. De manera que con esta película Basilio Martín Patino inicia su exploración por algunos

⁵⁴⁴ NIETO FERNÁNDEZ, Jorge: *Posibilismos, memorias y fraudes: el cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca, 2006, p. 52.

recursos que luego desplegará en *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974) sobre todo en lo referente al montaje⁵⁴⁵. *Nueve cartas a Berta* presenta una declaración de intenciones ante los nuevos planteamientos narrativos que el cine español iba a



Imagen 70. Lorenzo con su madre

experimentar frente a las corrientes europeas del *nuevo cine*. En palabras de Pérez Millán:

[...] Patino está recorriendo el camino que media entre una situación ‘real’, de la que pretende dejar constancia –no como testimonio ‘objetivo’, sino desde la implicación personal, asumida de modo consciente– y las posibilidades que ofrece un lenguaje como el cinematográfico, donde las relaciones entre la realidad y sus posibles representaciones –como, por otra parte, las del ‘documental’ y la ‘ficción’, que cuestionará a lo largo de todas su obra– son especialmente complejas⁵⁴⁶.

En palabras de Nieto Fernández: “*Nueve cartas a Berta* era una película posibilista en el doble sentido del término. Había surgido al calor de los estímulos del cine más inquieto al mismo tiempo que intentaba superar sus restricciones”⁵⁴⁷.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

El texto fílmico está articulado por una partitura musical diseñada prácticamente como un *bloque continuo* que se despliega inundando la narrativa audiovisual. Son 68 las secuencias que conllevan elementos musicales donde la banda sonora cumple diversas funciones narrativas. La compleja estructura de *Nueve cartas a Berta* abarca también las aplicaciones narrativas de la música, de forma que encontramos fundamentalmente funciones de tipo diegético, incidental y extraficcional –más de dos que es lo habitual en las estructuras narrativas convencionales: créditos del principio y créditos finales–. Las secuencias con elementos musicales comprenden:

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴⁶ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁴⁷ NIETO FERNÁNDEZ, Jorge: *Op. cit.*, p. 61.

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|------------------------|---|
| 1 | 0:00:00 | 0:00:07 | Extraficcional | Inicio. |
| 2 | 0:00:10 | 0:00:15 | Extraficcional | Presentación. |
| 3 | 0:00:39 | 0:00:09 | Extraficcional | Capítulo 1: Presentación. |
| 4 | 0:01:07 | 0:00:33 | Diegética | Lorenzo escribe una carta. |
| 5 | 0:03:10 | 0:01:20 | Incidental | Pareja besándose. |
| 6 | 0:04:32 | 0:00:29 | Incidental | Voz en <i>off</i> del personaje masculino reflexionando. |
| 7 | 0:05:00 | 0:00:45 | Incidental | Continuación de la reflexión. |
| 8 | 0:06:14 | 0:00:18 | Incidental | Rezando el rosario. |
| 9 | 0:06:33 | 0:01:20 | Diegética (acusmática) | Voz en <i>off</i> y <i>travelling</i> de la cotidianidad abandonada. |
| 10 | 0:08:32 | 0:02:41 | Incidental | Sobre el padre y sobre la madre. Motivos musicales descriptivos de cada personaje. |
| 11 | 0:12:02 | 0:00:49 | Diegética | Baile. |
| 12 | 0:13:19 | 0:00:22 | Diegética (acusmática) | Saliendo del baile. |
| 13 | 0:13:40 | 0:00:32 | Incidental | Padre en la oficina. |
| 14 | 0:14:11 | 0:00:52 | Incidental | Pareja en la calle. |
| 15 | 0:15:04 | 0:00:13 | Extraficcional | Capítulo 3: <i>A la sombra de las piedras doradas</i> . |
| 16 | 0:15:37 | 0:01:16 | Incidental | Joven dando un paseo por la ciudad. |
| 17 | 0:17:21 | 0:01:47 | Incidental | Lorenzo describiendo la cotidianidad de su nueva ciudad. |
| 18 | 0:19:35 | 0:02:01 | Incidental | Imágenes de la ciudad. |
| 19 | 0:21:36 | 0:00:11 | Extraficcional | Capítulo 4: <i>La noche</i> . |
| 20 | 0:23:56 | 0:04:18 | Incidental | Paseo nocturno por la ciudad. La música es casi una <i>suite</i> que acompaña las conversaciones de los personajes. |
| 21 | 0:29:01 | 0:00:13 | Extraficcional | Capítulo 5: <i>Un domingo por la tarde</i> . |
| 22 | 0:30:40 | 0:00:11 | Incidental | Imágenes de carteles. |
| 23 | 0:30:50 | 0:00:22 | Diegética (acusmática) | Bar. |
| 24 | 0:31:13 | 0:00:30 | Diegética | Radio bajo el puente. |
| 25 | 0:31:41 | 0:01:01 | Incidental | Juego de cartas. |
| 26 | 0:32:49 | 0:01:08 | Incidental | Reflexión sobre la vida de los académicos. |
| 27 | 0:34:41 | 0:00:23 | Incidental | Pensamientos del padre. |
| 28 | 0:35:13 | 0:01:11 | Incidental | Conversación entre dos amigos. La escena está ambientada por dos fragmentos musicales. |
| 29 | 0:37:48 | 0:00:23 | Incidental | Amigos hablando en la habitación. |
| 30 | 0:39:07 | 0:00:28 | Incidental | Los dos amigos salen de su habitación. |
| 31 | 0:39:36 | 0:00:16 | Extraficcional | Capítulo 6: <i>La excursión</i> . |
| 32 | 0:39:52 | 0:00:55 | Diegética | Baile típico. |
| 33 | 0:41:35 | 0:00:24 | Diegética (acusmática) | Fiesta en el pueblo, suena la tuna. |
| 34 | 0:42:57 | 0:00:12 | Diegética | Se presentan los tunos. |

| | | | | |
|----|---------|---------|---------------------------|---|
| 35 | 0:43:14 | 0:00:58 | Incidental | En el bar durante las fiestas del pueblo. |
| 36 | 0:44:16 | 0:00:17 | Diegética | Los tunos tocando 1. |
| 37 | 0:44:55 | 0:00:15 | Diegética | Los tunos tocando 2. |
| 38 | 0:45:09 | 0:00:35 | Incidental | Pareja paseando por el campo. |
| 39 | 0:45:43 | 0:00:25 | Diegética | Fiestas del pueblo 1. |
| 40 | 0:46:13 | 0:00:35 | Mixto | Buscan a Lorenzo. |
| 41 | 0:46:47 | 0:00:07 | Diegética | Fiestas del pueblo 2. |
| 42 | 0:47:02 | 0:00:30 | Incidental | Pareja corriendo. |
| 43 | 0:47:33 | 0:01:34 | Incidental | Lorenzo sentado en su escritorio. |
| 44 | 0:49:05 | 0:00:17 | Extraficcional | Capítulo 7: <i>Pretérito imperfecto</i> . |
| 45 | 0:50:50 | 0:00:15 | Incidental | En la misa. |
| 46 | 0:51:14 | 0:00:29 | Incidental | Pensamientos en la misa. |
| 47 | 0:52:06 | 0:00:47 | Incidental | Paseando por el colegio mayor. |
| 48 | 0:54:04 | 0:00:16 | Incidental | La siesta. |
| 49 | 0:55:02 | 0:01:31 | Incidental | Entrando por el portal. |
| 50 | 0:56:33 | 0:00:25 | Incidental | Imágenes de la ciudad. |
| 51 | 1:00:15 | 0:00:56 | Incidental | Reencuentro de amigos. |
| 52 | 1:01:10 | 0:03:33 | Diegética (acusmática) | En casa con amigos |
| 53 | 1:04:43 | 0:00:16 | Incidental | Durmiendo. |
| 54 | 1:08:45 | 0:00:05 | Incidental | En casa de los padres. |
| 55 | 1:09:19 | 0:00:25 | Incidental | Madre mirando por la ventana. |
| 56 | 1:09:42 | 0:00:14 | Extraficcional | Capítulo 8: <i>Tiempo de silencio</i> . |
| 57 | 1:10:56 | 0:00:50 | Diegética | Entrando en un bar. |
| 58 | 1:11:45 | 0:01:26 | Incidental | Con el catedrático. Dos temas musicales se suceden y acompañan la conversación. |
| 59 | 1:15:23 | 0:00:18 | Incidental | Lorenzo enfermo con su madre. |
| 60 | 1:15:41 | 0:00:13 | Extraficcional | Capítulo 9: <i>Un mundo feliz</i> . |
| 61 | 1:18:23 | 0:00:40 | Incidental | Lorenzo y el cartero. |
| 62 | 1:19:35 | 0:00:59 | Diegética | Procesión. |
| 63 | 1:21:50 | 0:00:28 | Incidental | Lorenzo y su abuelo. |
| 64 | 1:22:18 | 0:00:42 | Diegética | Banda de pueblo. |
| 65 | 1:23:43 | 0:02:51 | Incidental | El padre de Lorenzo le recibe. |
| 66 | 1:27:00 | 0:00:18 | Mixta | Lorenzo es recibido por su familia en casa. |
| 67 | 1:28:11 | 0:00:57 | Incidental | Pareja besándose. |
| 68 | 1:29:08 | 0:01:40 | Extraficcional | Créditos finales. |

Tabla 57

Fundamentalmente podemos encontrar cuatro tipos de intervenciones en la banda sonora de *Nueve cartas a Berta*:

- Intervenciones musicales de tipo diegético y raíz folclórica asociadas a música ejecutada por los personajes.

- Música diegética reproducida por tocadiscos y radios englobada en géneros como el *pop*, la *canción ligera* propia de los guateques de la época y música de tipo instrumental estilísticamente cercana al *jazz* y a géneros asociados al repertorio que se escuchaba tras las fronteras españolas y que consumían jóvenes estudiantes tras haberla adquirido en el extranjero. Con este repertorio la música cumple la función de contextualizar social y temporalmente a los personajes a través de *connotaciones estilísticas*.
- Música incidental cuya estética es neoclásica e imita texturas contrapuntísticas del periodo barroco, incluso algún fragmento está compuesto con estéticas cercanas al lenguaje de la música de cámara del romanticismo alemán.
- Música incidental con armonías disonantes, técnicas interpretativas experimentales y texturas compositivas claramente vanguardistas.

Podemos observar la abundancia de intervenciones de tipo extraficcional que realiza la música. Un elemento que sugiere una estructura original similar a la que las películas de cine mudo solían utilizar. Esta característica asoma aún más al filme de Basilio Martín Patino, a las corrientes de los *nuevos cines* europeos. Esto es, un título que presenta un bloque de secuencias donde un tema musical lo acompaña. Así, en *Nueve cartas a Berta* la articulación del guión a través de cada una de las cartas presentadas como títulos de capítulos con un tema musical diferente cada vez, hilvana la narrativa con una cierta complejidad reflejada también en los segmentos musicales. La existencia de patrones estructurales en la banda sonora es escasa, únicamente el *leitmotiv* como técnica narrativa asociada a la pareja de Lorenzo y Berta, Lorenzo y Mari Tere, estará presente en algunas secuencias. La plantilla instrumental es uniforme, con un gran protagonismo de instrumentos de teclado como el clavicémbalo y el piano. De hecho, para la interpretación de cada una de las partes musicales, se contó con la colaboración del Maestro Gerardo Gombau por su calidad interpretativa⁵⁴⁸. Basilio Martín Patino describe la experiencia con ambos músicos así:

Los de producción nos habían llevado un piano viejo que les ahorra la solicitada espineta de aires renacentistas, total que más da, pensarían, si para música de fondo luego todo suena igual, y el inolvidable Gombau dirigido por Carmelo consiguió que,

⁵⁴⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 28.

efectivamente, terminara sonando a espineta renacentista, a base de ponerle pinzas a las cuerdas y otras pintorescas ortopedias. Después se miraron los dos, como para emprender el vuelo, y, un, dos, tres, un, dos, tres, ya lo demás a mí me resulta magia, prestidigitación celestial, arquitectura y sublimación del caos⁵⁴⁹.

La banda sonora se estructura en un copioso número de fragmentos a través de treinta y cuatro temas musicales, más sus respectivas variaciones, que brinda un complejo soporte sonoro al filme. El tema A estará presente en cinco secuencias y será el tema identificador de la película. Desempeñará funciones extradiegéticas y extraficcionales en secuencias relacionadas con la ciudad y en los títulos de crédito iniciales y finales, constituyéndose como *leitmotiv* de la Salamanca a los ojos de Lorenzo y como insignia de la película:

Ejemplo 61. Transcripción tema A –Nueve cartas a Berta–

El tema A concebido sobre la escala de Sol# menor, se conduce de forma modal como modo dórico sobre Sol#. A continuación, en el *cuadro 1* tenemos la relación de temas cuya función es extraficcional, es decir, presentes en *bloques genéricos* antecediendo cada una de las cartas. Estos son los temas *a, b, c, d, e, f, g* que nutren la presentación de los capítulos o fragmentos 1, 3, 15, 31, 44, 56, 60 presentados en el cuadro de *desfragmentación de la banda sonora en bloques musicales*. Todos con una plantilla instrumental formada únicamente por el clavecín. Por ejemplo, la textura compositiva del tema *b* se articula como observamos en la siguiente transcripción:

⁵⁴⁹ PADROL, Joan: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, pp. 128-129.

Ejemplo 62. Transcripción tema *b* “Presentación” o capítulo 1 –*Nueve cartas a Berta*–

En este caso, el tema se presenta en un lenguaje tonal que modula en los dos últimos compases de *Mib* menor armónica a su dominante, *Sib* menor armónica. En ambos casos, la sonoridad para el espectador resulta ambigua, se mueve en lenguajes que se corresponden con el léxico músico-cultural del espectador occidental a través de figuras como el *trino* imitando facturas barrocas –dado que es el clavicémbalo el instrumento que da vida a esta sonoridad–, sin embargo, el comportamiento melódico contiene elementos no tipificados o poco habituales en el desarrollo del discurso musical a nivel cinematográfico. Ya sea por el instrumento, la función narrativa del tema musical o la organización del discurso melódico, el tema *b* a efectos perceptuales está más cerca de los planteamientos creativos y estéticos de los *nuevos cines*.

También el tema *c* se articulará bajo esta estética presentando el capítulo 3, *A la sombra de las piedras doradas*. Cada nuevo capítulo tiene como preludeo o inicio planos fijos de dibujos que representan cortesanos y personajes de la realeza en la Edad Media junto a una ciudad amurallada y un castillo, un guiño que el director hace a su ciudad natal, Salamanca.

Ejemplo 63. Transcripción tema *c* “A la sombra de las piedras doradas” –*Nueve cartas a Berta*–

Estos fragmentos musicales breves anteceden cada nueva carta, desprovistos de un carácter evidente que anuncie la atmósfera emocional que el espectador observará a continuación. Su significación se limita a los códigos sonoros de la tímbrica del instrumento y de la textura de la partitura que refuerza el plano fijo del dibujo caricaturizado con estética medieval.

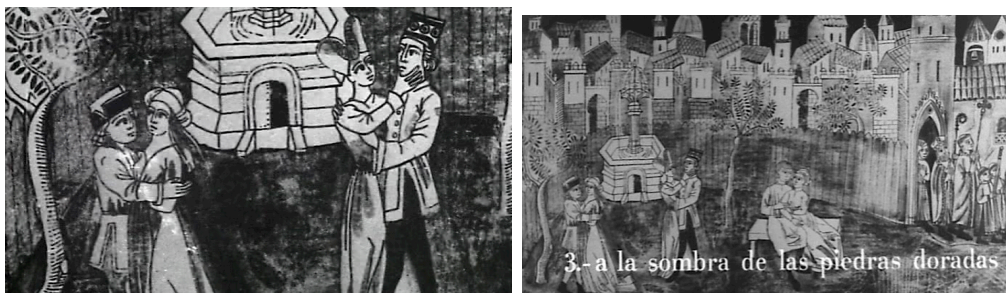
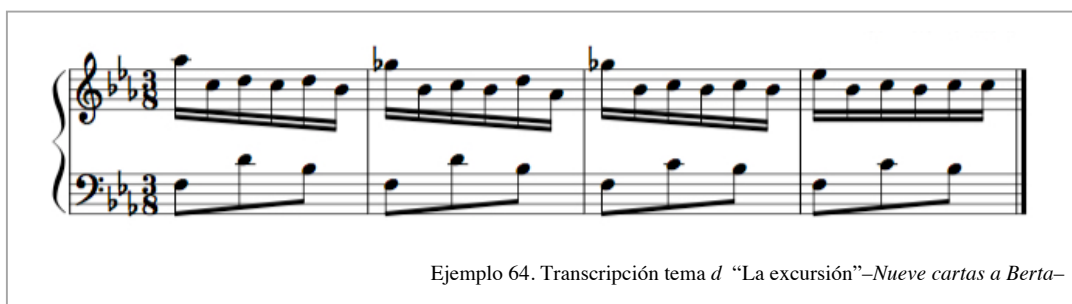


Imagen 71. Presentación de capítulos 1 y 3

De la misma manera, se sucederán uno tras otro los temas extraficcionales de cada una de las cartas, repitiendo la *connotación estilística* y la estética sonora en cuanto a tímbrica, pero cambiando el material musical generando siempre motivos nuevos.



Ejemplo 64. Transcripción tema d “La excursión”–Nueve cartas a Berta–



Imagen 72. Presentación de capítulos 6 y 7

Ejemplo 65. Transcripción tema *e* “Pretérito imperfecto” –*Nueve cartas a Berta*–

La iconografía presente en las imágenes de cada capítulo es el soporte visual que el audio refuerce. Al tratarse de imágenes quietas, sin movimiento alguno, la música pasará a un primer plano desde el punto de vista perceptual.

Ejemplo 66. Transcripción tema *f* “Tiempo de silencio” –*Nueve cartas a Berta*–

Cada uno de los temas extraficcionales tiene una factura textural única, pero comparten la *saliencia* del procedimiento contrapuntístico generando una estética barroca homogénea a pesar de la ausencia de similitudes musicales en cuanto a motivos y relaciones melódicas. A falta de un patrón claro basado en el *leitmotiv*, tan frecuentemente utilizado en las bandas sonoras, encontramos una estética y una tímbrica que hace las veces de patrón unificador para las imágenes que acompaña.



Imagen 73. Presentación capítulos 8 y 9

Ejemplo 67. Transcripción tema g “Un mundo feliz” –*Nueve cartas a Berta*–

El tema B estará emparentado con nueve secuencias y una décima que genera la variación B1. En este caso, tendríamos uno de los pocos temas que funciona como *leitmotiv* si lo comparamos con la gran estructura que supone la banda sonora de *Nueve cartas a Berta*. De esta forma, el tema B será uno de los fragmentos musicales emparentados con la pareja de Lorenzo como concepto (ver *cuadro 2*).

Ejemplo 68. Transcripción tema B –*Nueve cartas a Berta*–

Dividido en dos secciones cuyas direcciones melódicas se equilibran alternando entre movimientos ascendentes y descendentes, la tímbrica del tema está marcada por el clavecín una vez más. El tema B se repetirá una y otra vez acompañando las reflexiones de voz en *off* de Lorenzo en contraposición a las quejas de Mari Tere, la novia salamantina que no entiende las nuevas actitudes de su novio tras su vuelta de Inglaterra. Su función será siempre extradiegética o incidental como *bloque secuencial* y *bloque de transición*.

El tema C se halla presente en cuatro secuencias, tres de ellas en las variaciones C1, C2 y C3. En este caso, también con el timbre del clavecín.

Ejemplo 69. Transcripción tema C –*Nueve cartas a Berta*–

Mientras la variación del tema C, el tema C2, añade además la flauta.

Ejemplo 70. Transcripción tema C2 –*Nueve cartas a Berta*–

En el caso del tema C2, se trata de un fragmento con un carácter popular que se construye a partir del sonido de la flauta y de las relaciones interválicas con las que se elabora un discurso melódico fragmentado a su vez, en células que se suceden por imitación y por relación de pregunta-respuesta. El tema se presenta como música incidental o extradiegética en una secuencia en la que Lorenzo se queja de las discusiones con sus padres y especialmente de sus diferencias con la figura paterna como imagen idílica que debe alcanzar. La flauta catalogada como instrumento *paternal*

según el simbolismo primitivo y la clasificación analítico-proyectiva, participará en la fragmentación celular del material melódico en contraposición al material sonoro que propone el clavecín. En términos de significación, podríamos asumir la hipótesis de una representación sonora de las diferencias entre padre e hijo.

Los temas B, B1, C y C3 ocuparán un sitio en torno a la pareja acompañando secuencias románticas como música incidental. Mientras algunas variaciones como C1 (aplicación diegética) y C2 estarán relacionadas con otros aspectos del filme meramente casuales a pesar de guardar una relación en los elementos musicales como variaciones de un mismo tema.

A continuación, en el *cuadro 3* observamos una serie de temas cuya aplicación es única estableciendo parejas de: secuencia cinematográfica-tema musical. Dentro de este grupo encontramos los temas D, E, G, H, I, J, K y L. Mientras el tema F para *piano solo* acompañará dos secuencias asociadas a los padres de Lorenzo. En una de ellas, el personaje lee poemas de Antonio Machado. Así, el director hace homenaje a la literatura como sucede en la gran parte de los filmes y directores escogidos de la muestra seleccionada para analizar. En la mayor parte de los temas musicales mencionados, la plantilla instrumental se compone de *piano solo*, o de *cordófonos de arco* y *clavicémbalo*, o de *clavecín solista*. Todos aplicados dentro del marco de la música incidental o extradiegética y como *bloques secuenciales*, *bloques de transición*, y *planos breves* aunque el resultado final sea un *bloque continuo* de música al estilo del cine de los años '20.

El director salmantino filmará varias secuencias con imágenes de la ciudad acompañadas de la música de Carmelo Bernaola. De esta manera, temas como el fragmento D para *piano solo*, construyen un discurso cuyo lenguaje es atípico contribuyendo en la elaboración de una estética compleja:

Ejemplo 71. Transcripción tema D –*Nueve cartas a Berta*–

Dentro de esta estética en la que la tímbrica del *piano* y la textura compositiva confeccionan una serie de temas en torno a diversos conceptos narrativos, tenemos el tema E donde Lorenzo hace alusión a las inhibiciones e hipocresía personal.

Ejemplo 72. Transcripción tema E –*Nueve cartas a Berta*–

El tema F aplicado en dos secuencias, también elaborado con una factura pianística, se presenta de forma incidental acompañando el discurso de Lorenzo donde justifica y comprende las actitudes de su padre, contando su historia, sus aspiraciones y decepciones, sus aventuras como soldado durante la Guerra Civil, sus frustraciones como escritor y como funcionario en un banco. Mientras los planos se suceden con la música de bisagra o como *bloque secuencial*. Una vez que Lorenzo termina su reflexión

sobre su padre con la música dibujando sobre *staccatos* y figuraciones rápidas, una partitura en continuo movimiento, cuyo lenguaje va generando una sensación de inquietud en el sujeto receptor; la partitura modula su carácter en cuanto el texto de Lorenzo se dirige a la madre, a la comprensión de su historia. El paso de un carácter a otro se da mediante acordes arpegiados simulando el efecto del arpa. De esta manera simplifica la textura musical y la dulcifica con el efecto del acorde arpegiado ascendentemente. Esto es, un efecto donde las notas agudas serán la tesitura en la que termine cada acorde, que por asociación inconsciente tiene un carácter que evoca *lo femenino* de las notas agudas. A continuación un fragmento de este tema en su carácter *masculino* o asociado a la figura paterna:



Ejemplo 73. Transcripción tema F –*Nueve cartas a Berta*–

El texto de *Nueve cartas a Berta*, igual que el texto de otras películas de Basilio Martín Patino, trabaja los conflictos personales impregnados de muchos de los enfoques del psicoanálisis. Desde este punto de vista, la música hace referencia a la incómoda relación que Lorenzo tiene con su padre, esa resistencia que le empuja a intentar comprenderlo y que finalmente le precipitan hasta convertirle en una prolongación de esa imagen.

El tema G se construye sobre una reflexión en torno a la música. Lorenzo recuerda que en su casa había un piano: “¿Cómo es posible que yo haya descubierto la música tan tarde? En mi casa tenemos un piano viejo que mi madre tocaba de joven”⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰ Personaje de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* 00:30:40.

A este recuerdo le sucede música para piano y cuarteto de cuerdas, con una estética impregnada del Romanticismo alemán.

La música incidental refuerza de forma evidente la reflexión de Lorenzo acerca de su posibilidad de aprender música, con una partitura virtuosa por la rapidez de la interpretación y por la *connotación estilística* del Romanticismo asociada a dicho virtuosismo.

Ejemplo 74. Transcripción tema G –Nueve cartas a Berta–

Dentro del proceso de transformación de Lorenzo en el que cede poco a poco a los convencionalismos que tanto critica en las cartas a Berta, y en la línea de representación de la figura masculina, tenemos dos temas asociados al abuelo y al padre, temas M y N respectivamente. En ambos casos la música funciona de forma incidental acompañando un largo discurso de consejos y opiniones sobre el mundo, la política, la profesión y la vida misma. El discurso del abuelo (tema M) estará construido sobre música en *tempo* lento al principio y *accelerando* al final, cuando las palabras del abuelo alargan la opinión convirtiéndose en un *bla bla blá* no explícito. La música funciona como refuerzo señalando, con la aceleración del tiempo y una textura que pasa de notas largas a notas cortas y rápidas, esta sensación que tiene el personaje de Lorenzo al escuchar las “mismas palabras de siempre” de su abuelo, construyendo un *sistema onomatopéyico* desde el punto de vista semiótico.

Carmelo Bernaola

$\text{♩} = 100$

Harpsichord

Hch.

Hch.

Ejemplo 75. Transcripción tema M –*Nueve cartas a Berta*–

Piano

Ejemplo 76. Transcripción tema N –*Nueve cartas a Berta*–

También con un formato instrumental para *piano solo* y para *piano y clave*, tenemos los temas O, P y Q. Música incidental que acompaña las reflexiones de Lorenzo sobre la *Iglesia* y la *religión católica*. En los tres casos, la partitura se construye con una textura sencilla, con movimientos de las voces al unísono, figuraciones largas y tempo lento. Visualmente estas secuencias están construidas por planos generales que describen las actividades del protagonista en misa y sus caminatas por el Colegio Mayor pensando sobre la libertad religiosa, la concepción del Dios Misericordioso y la interpretación que la Iglesia hace de los textos bíblicos en torno a la imagen de ese Dios. La sencillez de la partitura en los tres casos, imita la sencillez de la música del rito católico en muchas de las misas actuales. Así por ejemplo en el tema P, *piano y clavecín* componen la plantilla instrumental de una partitura donde se sucede una progresión de acordes en el *clave* que luego da paso a una textura contrapuntística en el *piano*.



Ejemplo 77. Transcripción tema P –Nueve cartas a Berta–

En los temas R, S y T, encontramos un lenguaje de tipo vanguardista. Se trata de temas asociados a situaciones de tensión (tema T), a pensamientos de Lorenzo enfadado o mareado, que permiten a la banda sonora expresarse con disonancias, combinaciones tímbricas atípicas y melodías primordialmente rítmicas o atemáticas, donde hay mayor exploración en la técnica de interpretación de la plantilla instrumental. La intervención en todos los casos será de tipo incidental, con *connotaciones onomatopéyicas* (tema S). Así, durante el juego de cartas (tema R), la música refleja el estado interno del protagonista que deja de escuchar las conversaciones de su alrededor para recriminarle a Berta en su cabeza y a través de la voz en *off*, sus reticencias a viajar a Salamanca. A continuación, un fragmento de la parte central del tema R en la que cambia el *tempo* manteniendo su carácter.

Adagio

Piano

Allegro

pp

mf

Ejemplo 78. Transcripción tema R –Nueve cartas a Berta–

Del mismo modo, el tema S con una duración de 1'11" está diseñado para generar un ambiente emocional confuso con una clara *connotación onomatopéyica* en relación al mareo que Lorenzo en ese momento está sintiendo, mientras le cuenta a Berta sus apreciaciones sobre la vida de los catedráticos:

Clavivordio

5

5

5

5

5

Ejemplo 79. Transcripción tema S –Nueve cartas a Berta–

Con respecto a los temas instrumentales de factura jazzística, donde la plantilla instrumental se diversifica incluyendo aerófonos de soplo directo como la *trompeta*, el *saxofón* o instrumentos de percusión fundamentalmente de membrana percutida e idiófonos de todo tipo (*batería*), encontramos que cumplen fundamentalmente una función diegética siendo reproducidos por los personajes en tocadiscos y radios, especialmente en ambientes estudiantiles.

Carmelo Bernaola

♩ = 150

Tenor Saxophone, Tenor Saxophone

Contrabass, Acoustic Bass

Drumset, Drums

T. Sax.

Cb.

Drs.

Ejemplo 80. Transcripción tema Z –Nueve cartas a Berta–

Las radios y tocadiscos también reproducirán música clásica, de manera que los temas diegéticos englobados dentro de este grupo comprenden los temas V, W, Y y Z. En estos casos el formato instrumental será muy variado y amplio. Dentro de la función diegética, incluimos también los temas *h*, *i* cantados *a capella* en las secuencias donde se plasma una procesión y durante el juego de una niña respectivamente. La niña tararea “She loves you” del grupo británico The Beatles aportando información para contextualizar la época con un repertorio que en ese momento estaba censurado en España y llegaba de forma clandestina. Dentro de este grupo de música diegética, tenemos los temas *j*, *k* de música *pop* utilizada por los personajes en los guateques y por otro lado, los fragmentos de música interpretada en las fiestas del pueblo y fundamentalmente por la tuna (temas *l*, *m*, *n*, *q*, *r*, *s*). Estos temas con una plantilla instrumental variada ligada a instrumentos como la *mandolina*, la *guitarra*, el *clarinete* o *tambor y pandereta*.

Dentro de los temas de factura jazzística, encontramos el tema *o* que nutre tres secuencias que suceden en el mismo lugar: un café-bar al que acuden los alumnos desde tempranas horas de la mañana a tomar un café hasta altas horas de la noche a tomar una copa.

The image displays a musical score for 'Nueve cartas a Berta', specifically Example 81. It consists of three systems of music, each featuring a Trumpet in Bb (labeled 'Trumpet in Bb' or 'Bb Tpt.') and Percussion (labeled 'Perc.'). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial melody for the Trumpet and a corresponding rhythmic pattern for the Percussion. The second system continues the melody with a triplet marked '3' and includes a measure with a fermata. The third system concludes the melody with a final triplet marked '3' and a measure with a fermata. The Percussion part provides a consistent rhythmic accompaniment throughout the three systems.

Ejemplo 81. Transcripción tema *o* –Nueve cartas a Berta–

El tema *o* funciona como *leitmotiv* del lugar de encuentro de los jóvenes de la ciudad comprendido dentro de la música diegética. Su aparición estará ubicada en el inicio, centro y final del filme.

El *arpa* y el *clavecín* serán los instrumentos sobre los que Carmelo Bernaola construya un muy breve tema *p* que dará origen a las variaciones *p1* y *p2*. El tema principal tendrá una función incidental o extradiegética acompañando la secuencia en la que los personajes rezan el rosario y las variaciones serán temas extraficcionales presentando los capítulos 4 y 5.



Imagen 74. Presentación capítulos 4 y 5

Ejemplo 82. Transcripción tema *p1* “La noche” –*Nueve cartas a Berta*–

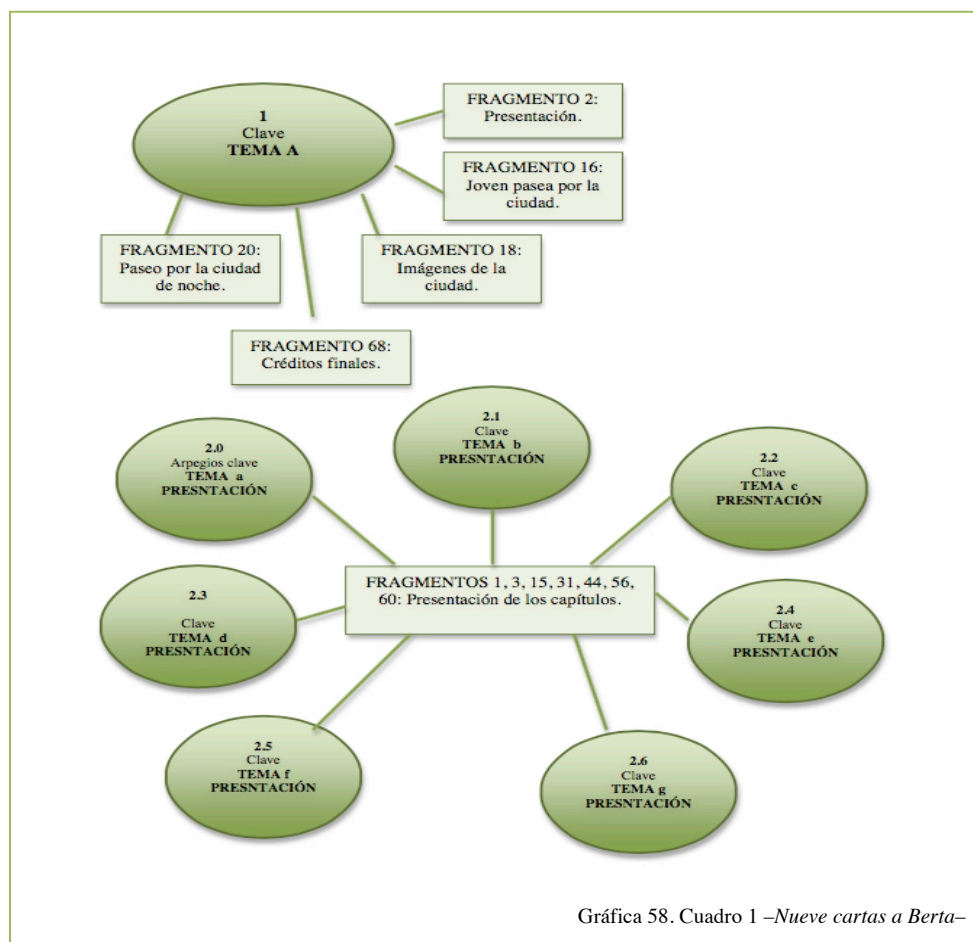
Así el tema *p*, *p1* y *p2* no llegarán a funcionar como *leitmotiv* puesto que no hay una clara relación entre los segmentos en los que participa a nivel narrativo, sin embargo musicalmente tendrán origen en la misma célula motívica. La única relación entre los tres planos narrativos está en la atmósfera emocional de *serenidad* si dotamos al tema en cuestión de la función de definir el carácter ambiguo de las imágenes. En este caso los significantes o cinemas serían *la noche*, *un domingo por la tarde* y la secuencia del rosario. Según la perspectiva desde donde se enfoque, la sensación a transmitir de cada uno de estos planos narrativos puede ser muy diversa, de modo que es la música la que unifica y define la atmósfera en las tímbricas del *clave* y el *arpa*. Este último

instrumento con un arraigado simbolismo asociado a la divinidad⁵⁵¹. Connotación simbólica que también se ha visto manifiesta en el capítulo donde fue tratada la relación entre los compositores-directores como Luis de Pablo y Carlos Saura.

A continuación el *cuadro de relaciones funcionales* de los segmentos y del material sonoro que acabamos de exponer:

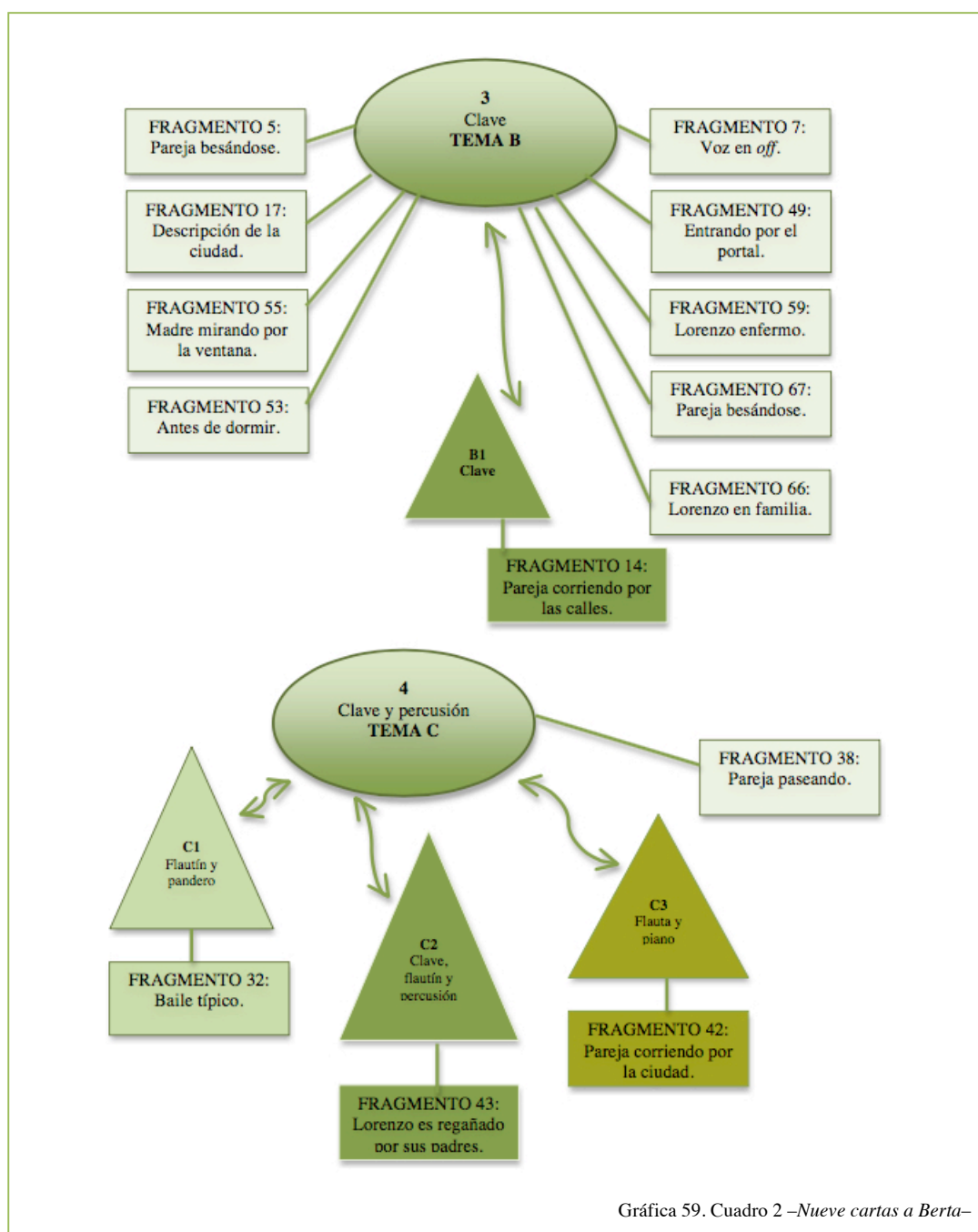
Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

Nueve cartas a Berta

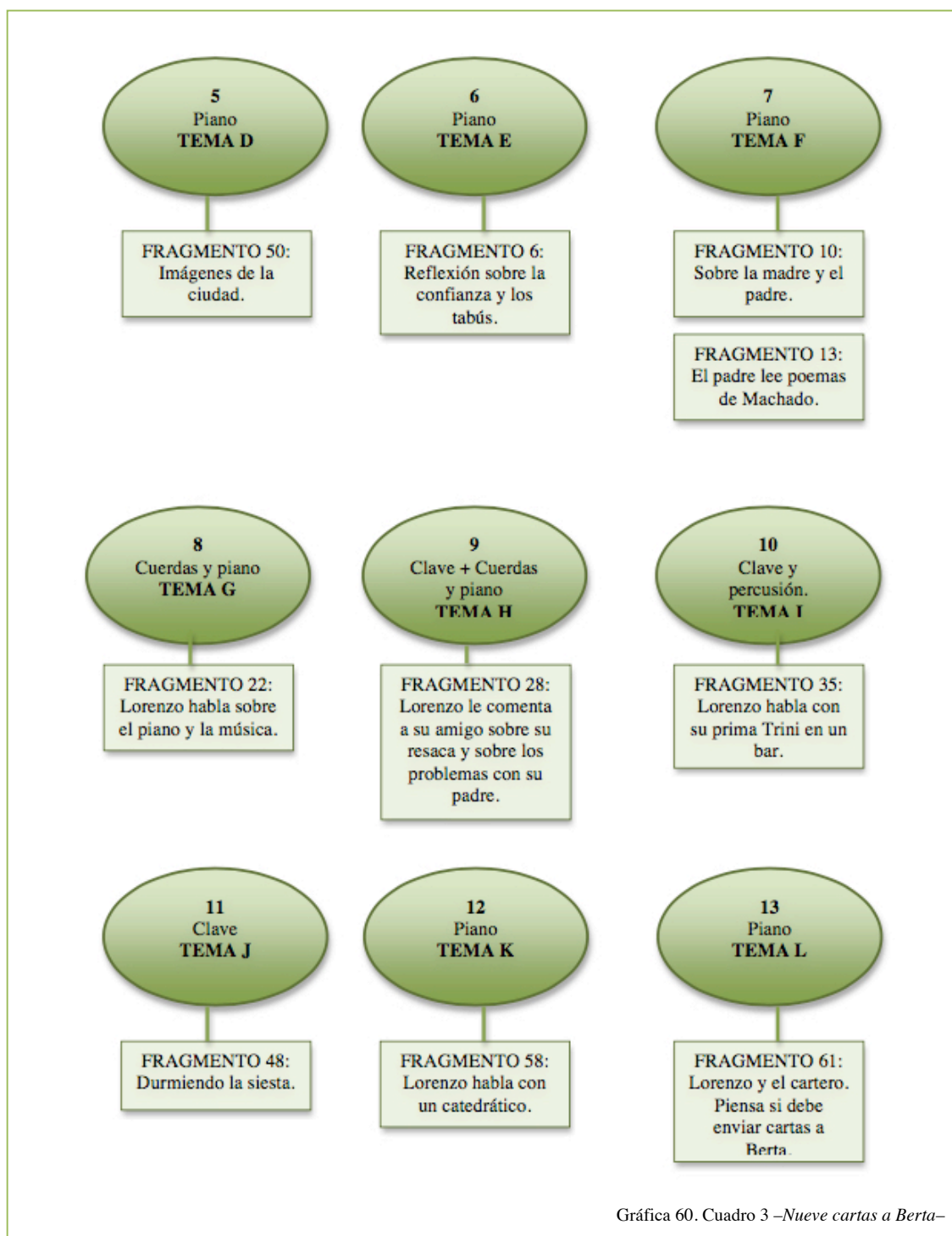


Gráfica 58. Cuadro 1 –Nueve cartas a Berta–

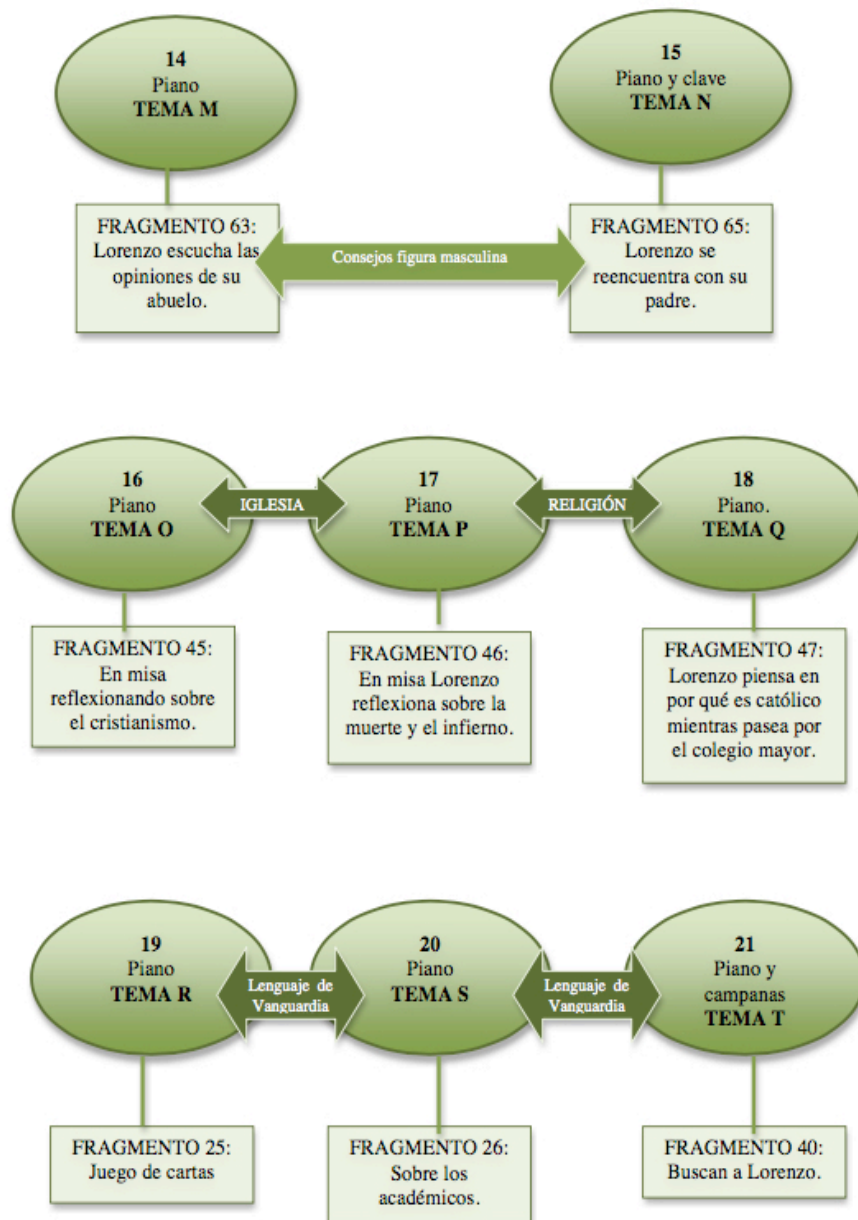
⁵⁵¹ “Por su antigüedad, el arpa ha sido un instrumento emblemático, asociado por distintas civilizaciones a orígenes ultraterrenos; así, Juan Eduardo Cirlot indica en su *Diccionario de símbolos* (1968) la identificación del instrumento con la escalera mística, pues ‘tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial’”. En ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009, p. 39.



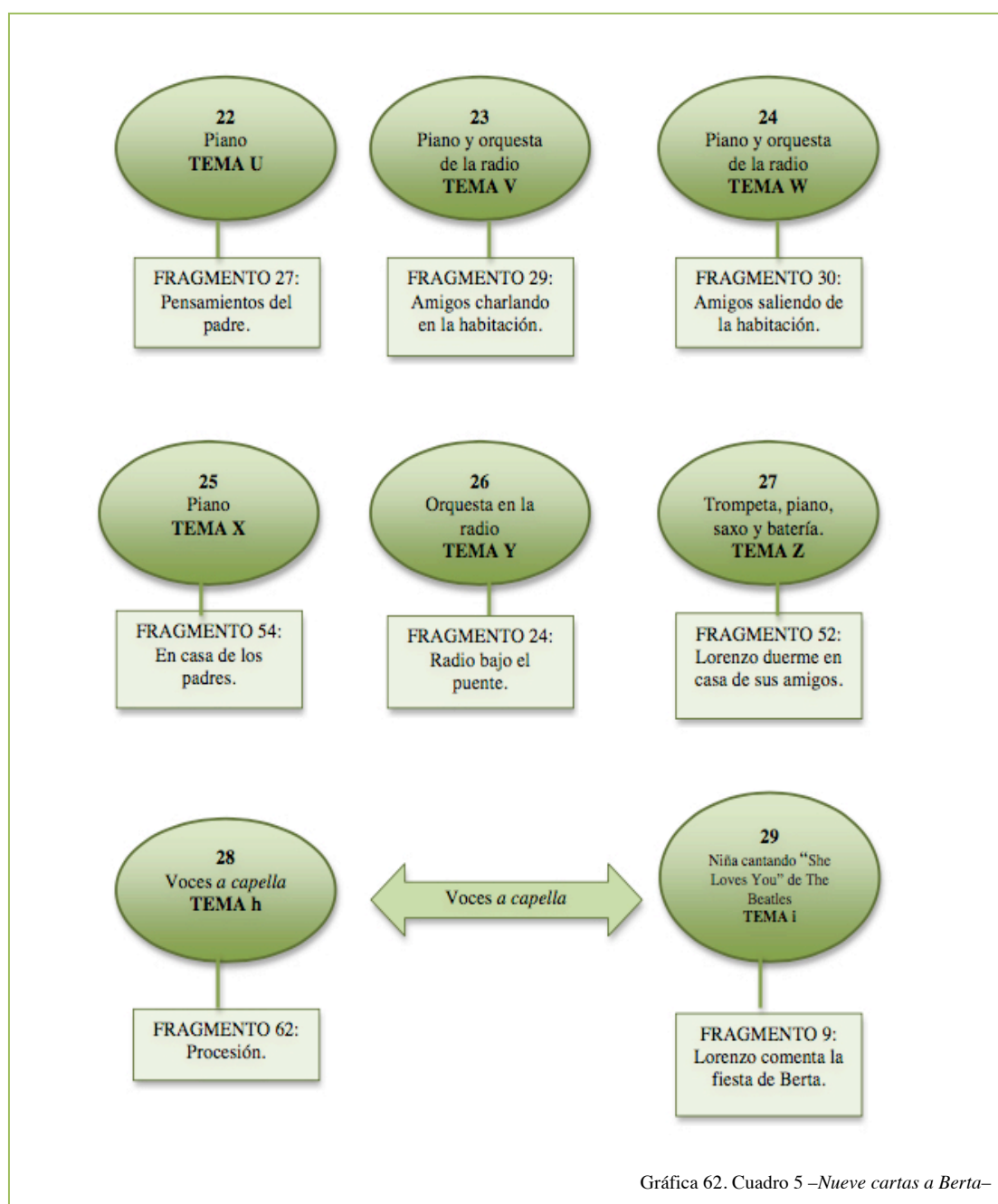
Gráfica 59. Cuadro 2 –Nueve cartas a Berta–



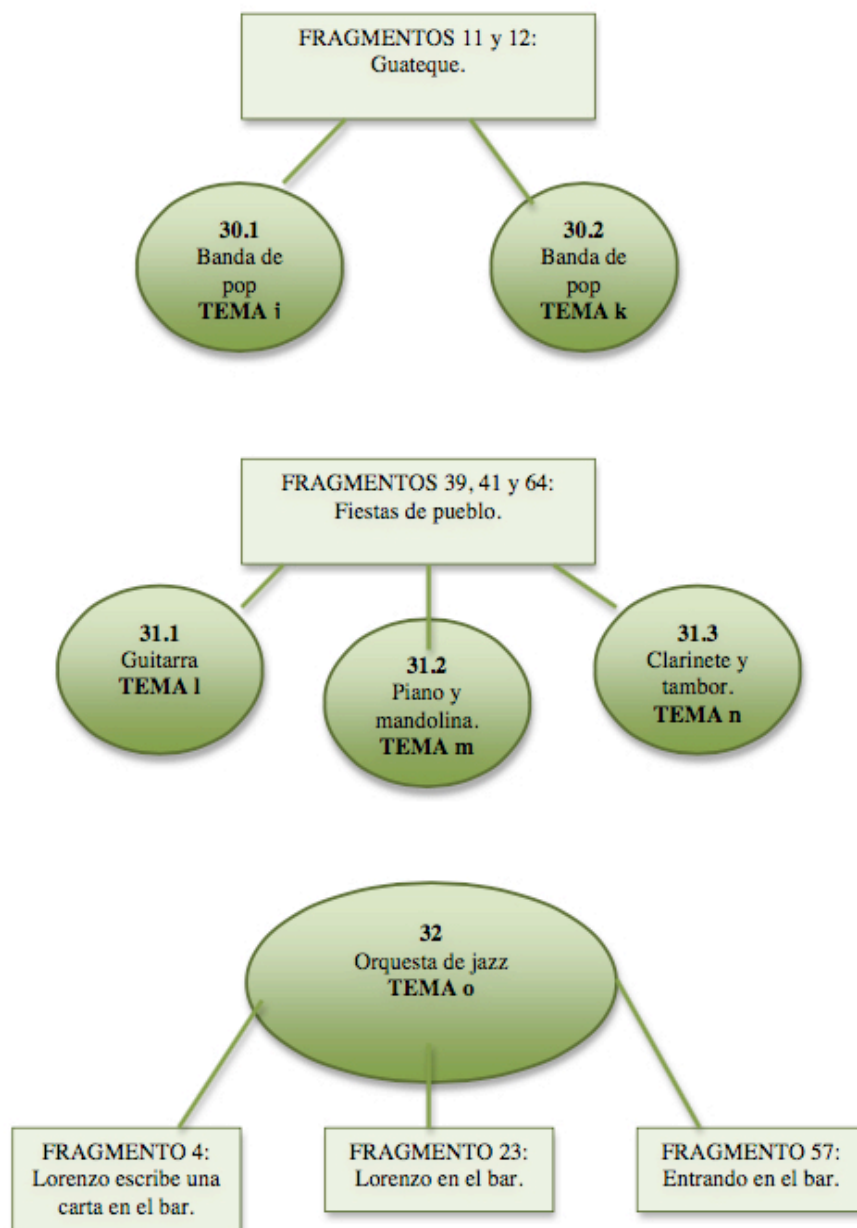
Gráfica 60. Cuadro 3 –*Nueve cartas a Berta*–



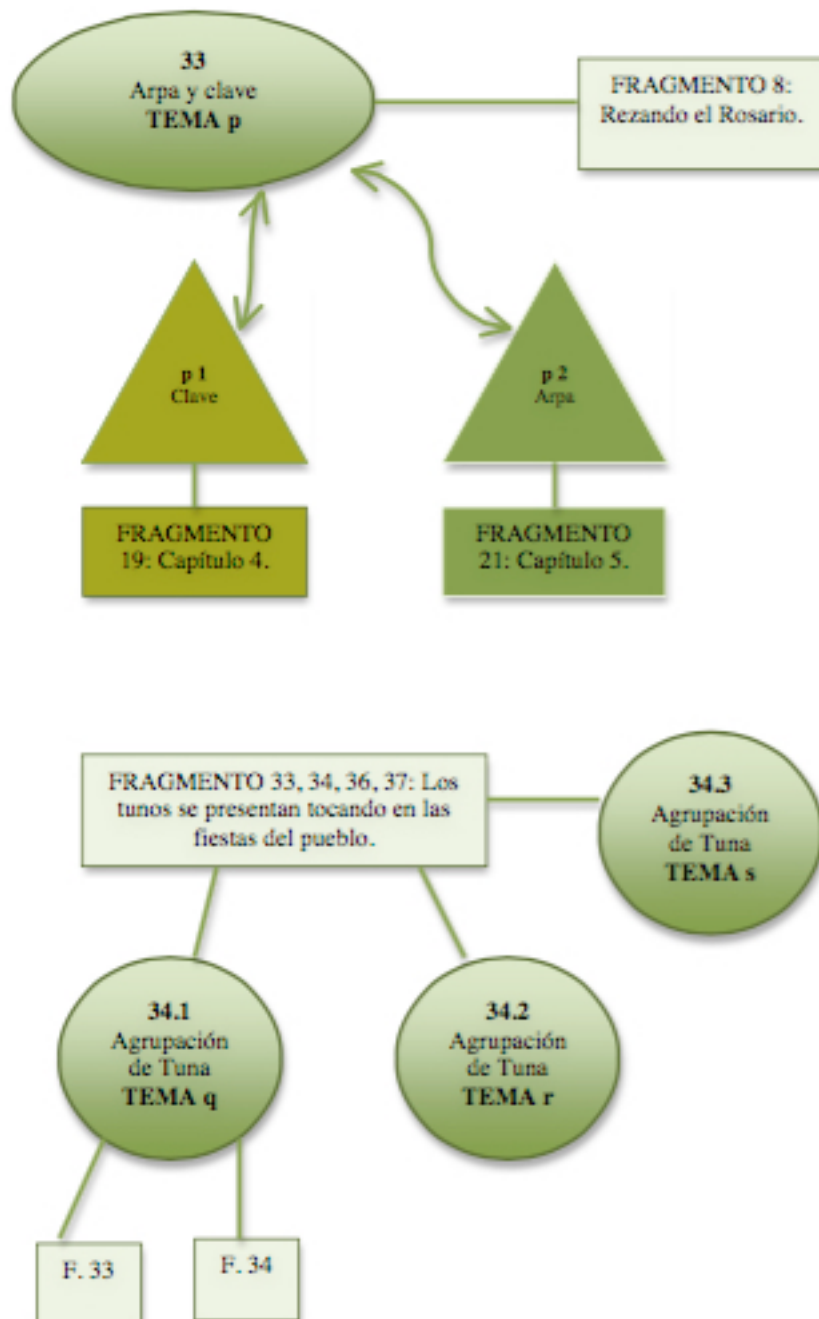
Gráfica 61. Cuadro 4 –Nueve cartas a Berta–



Gráfica 62. Cuadro 5 –Nueve cartas a Berta–



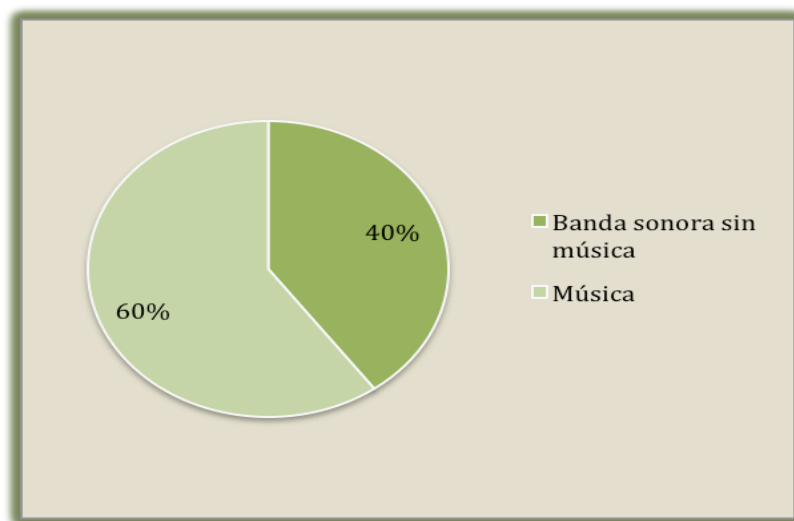
Gráfica 63. Cuadro 6 –Nueve cartas a Berta–



Gráfica 64. Cuadro 7 –Nueve cartas a Berta–

La banda sonora de *Nueve cartas a Berta* está articulada por temas generalmente breves, con principio y final en gran parte de las intervenciones musicales. El director le concede cierto espacio para respirar al desarrollo compositivo de cada propuesta musical, con un modelo prácticamente unicelular en el que cada secuencia cinematográfica da origen a un tema musical único, exceptuando siete casos que en relación con el grueso de la estructura suponen un porcentaje mínimo. Así, es cuantiosa la cantidad de música que Carmelo Bernaola concibió para la obra fílmica en cuestión. Con un total de 54 minutos de los 90 que dura el filme, la música ocupa un alto porcentaje en correspondencia con la duración de la película:

Relación entre música y tiempo total del filme



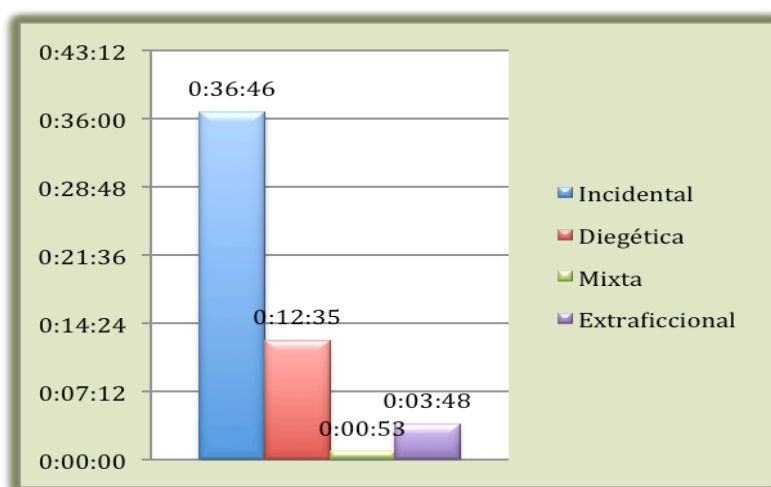
Gráfica 65

La sincronización entre música e imagen está desprovista de funciones como dirigir la atención del espectador sobre un objeto de la pantalla, excepto en aquellas intervenciones de música diegética. En el caso de la música incidental, se trata de un elemento que da continuidad y unidad a la obra cinematográfica fundamentalmente enlazando secuencias.

En numerosas escenas los temas no desarrollan su discurso de forma grandilocuente, muchas veces son cortados abruptamente por la siguiente secuencia que trae consigo un nuevo tema musical.

Las funciones estarán repartidas cuantitativamente de la siguiente manera:

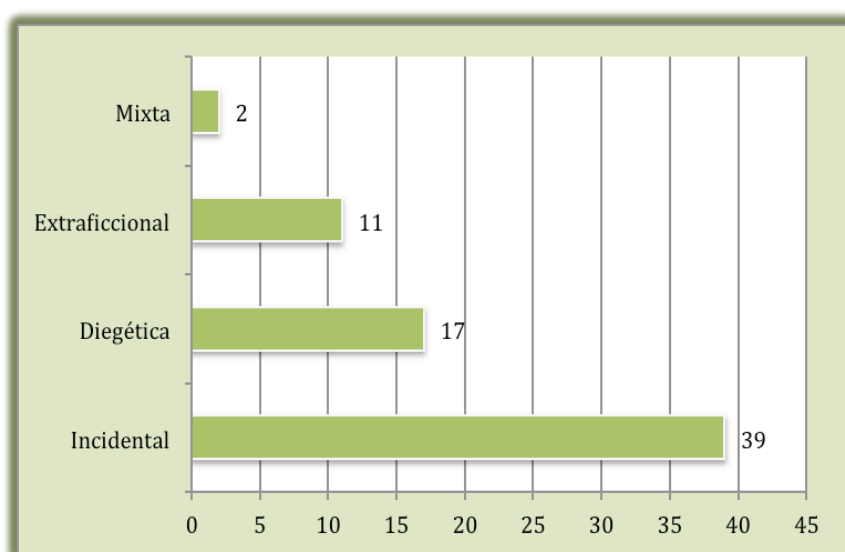
Funciones narrativas de Nueve cartas a Berta



Gráfica 66

La música incidental o extradiegética tiene un claro protagonismo dentro de la estructura funcional, sin embargo no está destinada como en otras bandas sonoras, a la manipulación emocional del espectador. En algunas secuencias desempeña la función empática de expresar las sensaciones y puntos de vista de los personajes y en otras simplemente se presenta como telón de fondo. Las intervenciones de cada una de las funciones también serán numerosas sumando un total de 68 como se refleja anteriormente en el cuadro de *descomposición de la banda sonora en bloques musicales*. Por función, su disposición será:

Número de intervenciones en Nueve cartas a Berta



Gráfica 67

En cuanto a la plantilla instrumental y su clasificación analítico-proyectiva según Benenzon y según el simbolismo de Sachs, encontramos:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|---|
| FETALES | Idiófonos (campana con badajo) |
| MATERNALES | Membranófonos percutidos (tambor), cordófonos de cuerda frotada y pulsada (guitarra, arpa), idiófonos sacudidos (pandera, pandereta), voces blancas |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo (flauta, saxofón, clarinete, trompeta) |
| HERMAFRODITAS | Cordófonos de percusión (piano), cordófonos de cuerda pulsada (clavecín) |

Tabla 58. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Nueve cartas a Berta*

Una amplia plantilla instrumental especialmente en los fragmentos de música diegética donde destacan los instrumentos de teclado. Recordemos sobre el *piano*:

España se une a Europa en la valoración del piano como el instrumento más específicamente romántico. Einstein lo denomina ‘el instrumento vital de la época’. Es sabido que el romanticismo hace una selección entre los instrumentos a la hora de buscar el adecuado para expresar su sensibilidad [...]; era el mejor exponente de lo íntimo y de lo brillante [...]. El piano romántico se convierte así en una gran orquesta, sin exigir más que dos manos. El piano romántico, si excluimos la sonata y el gran piano del concierto orquestal, está definido por la pequeña forma que permite, a través de su ‘concentración’, la expresión de dos de las cualidades más específicamente románticas: lo lírico y lo dramático.⁵⁵²

Sin embargo la música incidental o extradiegética se reduce fundamentalmente a *clavicémbalo, piano, arpa, flauta* y ocasionalmente algún instrumento de percusión. La simbología de estos instrumentos no posee una correspondencia representativa con los elementos de la narrativa del filme exceptuando todo lo relacionado con las capacidades líricas y dramáticas de los instrumentos. Sin embargo, la música sí desempeña diversas funciones a nivel perceptual tanto sobre el sujeto receptor como en la acción de los personajes dentro del relato. En definitiva:

⁵⁵² CASARES RODICIO, Emilio. *La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 61.

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|---|
| Sentimental | La música evoca mundos agradables y desagradables. |
| Asociativa | Música asocia sentimiento y expresiones de los personajes del filme. |
| Social | Los personajes se relacionan en ambientes donde la música es protagonista, especialmente con la música de género popular. |
| Emocional | Comunica estados internos de los personajes. |
| Tensión / relax | La música evoca tensión y relajación. |
| Motor | La música te pone en movimiento a los personajes en su función diegética. |
| Diversión | Los personajes se divierten escuchando y bailando música. |

Tabla 59. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Nueve cartas a Berta*

La banda sonora de *Nueve cartas a Berta* forma parte de este complejo tejido estructural donde a pesar del alto porcentaje de música a nivel cuantitativo, las estéticas de cada uno de los elementos que conforman el multi-universo cinematográfico, no se destinan a la manipulación emocional del espectador y están construidas con lenguajes vanguardistas que introducen la obra cinematográfica en el contexto de los *nuevos cines* europeos.

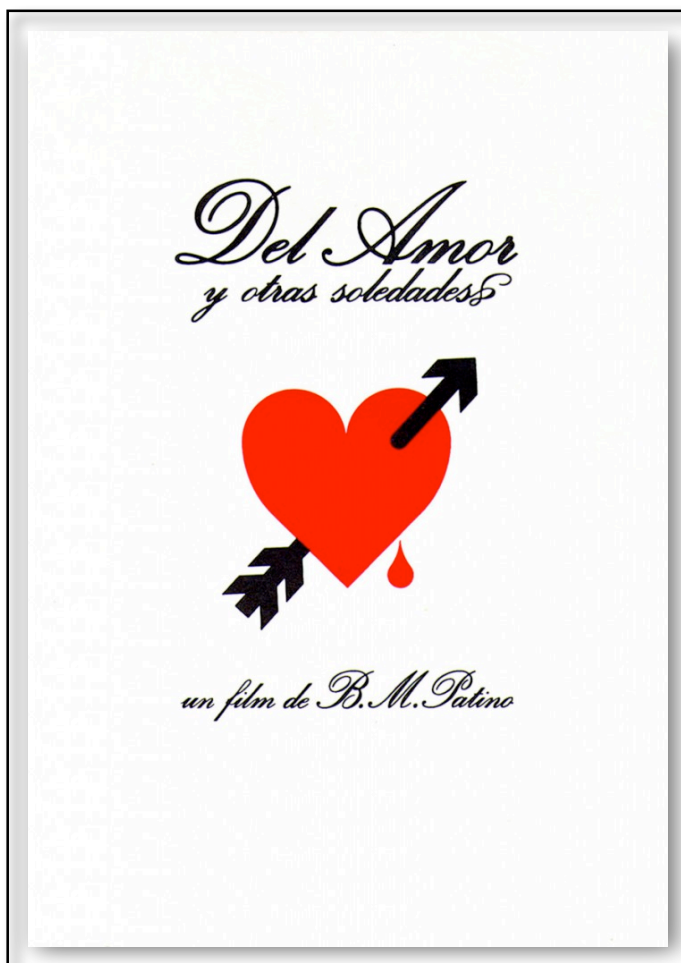


Imagen 75. Cartel de *Del amor y otras soledades*

Yo, con mis candados y mis llaves de aire, yo, que escribo con humo. Te ahorro la réplica porque la veo venir: No hay sustancias más letales que esas que se cuelan por cualquier parte, que se respiran sin saberlo, en las palabras o en el amor, o en la amistad. Ya va siendo tiempo de que me dejen solo, solito y solo.

Julio Cortázar⁵⁵³

⁵⁵³ CORTÁZAR, Julio: *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 332.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Del amor y otras soledades</i> | |
|-----------------------------------|--|
| Director | Basilio Martín Patino |
| Año | 1969 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 12-12-1969 |
| Productora | ECO FILMS, S.A. / CESAREO GONZALEZ P.C., SA |
| Intérpretes | Lucia Bosé, Carlos Estrada, María Massip, María Aurelia Capmany, Joaquín Jorda, Rafael Bardem, Alfredo Mañas, Paloma Cela, Julia Peña, Manuel Otero, Carmelo A. Bernaola, Matilde Muñoz Sampedro, Mario Pardo, Iván Tubau, Juan José Otegui. |
| Espectadores | 176.319 |
| Recaudación | 30.069,28 € |
| Distribuidora | SUEVIA FILMS-CESAREO GONZALEZ S.A. |
| Género | Drama |
| Argumento | Juan Miguel Martin Patino, Basilio Lamet |
| Guión | Basilio Martin Patino, Juan Miguel Lamet |
| Director de Fotografía | Luis Cuadrado |
| Música | Carmelo A. Bernaola |
| Formato | 35 milímetros. |
| Color | Eastmancolor. |
| Duración original | 96 minutos |

Tabla 60

2. Sinopsis



Imagen 76. María y Alejandro durmiendo

Es la historia de María y Alejandro, una pareja de clase acomodada. Él, proveniente de una familia humilde, es ejecutivo en una gran empresa y profesor de la universidad. Ha luchado muy duro para obtener la posición que ha alcanzado. Mientras María es una mujer de la alta burguesía, cuya crisis personal la lleva a buscar ayuda en una terapia psicológica a la par que desarrolla sus inquietudes por el arte con un grupo de amigos artistas. A lo largo del filme se plantearán reflexiones sobre el amor, la pareja, la sexualidad, la soledad, la mujer y el arte, entre otros cuestionamientos existenciales del ser humano.

Pese al triunfo material, tampoco Alejandro se siente realizado y el reflejo que María le ofrece no le proporciona serenidad, solamente el planteamiento de más dudas existenciales. Durante las sesiones de María y su proceso de cuestionamiento de la vida que lleva, se produce una crisis de pareja que les lleva a vivir una fase de alejamiento y acercamiento, incluso una etapa de separación. Este proceso se agudizará con el accidente de su hijo durante una escapada de fin de semana de la pareja.

3. El universo del filme

Cuatro años más tarde de la realización de *Nueve cartas a Berta*, el siguiente largometraje de Basilio Martín Patino recibió duras críticas por parte de la comunidad cinéfila. “El segundo filme de Patino [...] es uno de los más tristes ejemplos del punto muerto al que llegar esa tendencia de nuestro cine que se ha mal llamado ‘nuevo’, y que ha proliferado durante los últimos años”⁵⁵⁴.

Tras el éxito recibido con *Nueve cartas a Berta*, *Del amor y otras soledades* tuvo que pasar el mal trago de competir con la sombra de cada uno de los elementos que hicieron del primer largometraje de Patino, una película creativa y llena de propuestas

⁵⁵⁴ LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel: "Del amor y otras soledades. En la encrucijada del 'nuevo cine español'". *Nuestro cine*. Num. 90, octubre, 1969.

estéticas. A los ojos de algunos, los personajes de *Nueve cartas a Berta*, Lorenzo y María Teresa, se transformaron en Alejandro y María. “Su noviazgo es ahora un matrimonio decadente, sin posibilidades de prosperar ni llegar realmente a la ruptura. La reducida anécdota está centrada en María, inclinada a la aceptación con los consejos de su psicóloga, reedición de los sacerdotes de *Nueve cartas a Berta*”⁵⁵⁵. Patino construye el guión sobre una idea del coproductor Juan Miguel Lamet que había contratado a Lucía Bosé para el papel protagonista de la película. Así, tras presentarlo a la Comisión de Apresiasi de Películas, se recomienda la supresión de muchos diálogos por su tono político y por revelar datos estadísticos sobre el divorcio. De modo que tres meses después de haber presentado el primer borrador y tras una larga serie de revisiones y correcciones, la comisión dio el visto bueno y la película inició su rodaje.

Una vez terminada se estrenó con la calificación de *Interés Especial* acompañada de una lluvia de duras críticas por parte de público y crítica. Razones suficiente para que el propio director salmantino, se negase durante años a hablar del filme, así, cuando Antonio Castro entrevistó a Basilio Martín



Imagen 77. Alejandro y María hablan de su relación

Patino pidiéndole que abordase *Del amor y otras soledades*, éste respondió: “Sí, pero cuanto menos. Mejor... Creo sinceramente que, por una serie de razones de las que, por su puesto, el público espectador no tiene la culpa, *Del amor y otras soledades* fue una oportunidad perdida, por no decir una oportunidad imposible”⁵⁵⁶. Es Juan Antonio Pérez Millán quien plantea una revisión del documento fílmico:

Hoy, a más de treinta años de su realización, la película parece exigir, no una hipotética ‘recuperación’ o una rehabilitación más o menos indulgente, sino una relectura serena, suficientemente distanciada y a la vez atenta como para poder situarla en el conjunto de la obra de su autor y para distinguir en ella, más allá de sus defectos e insuficiencias, lo que significó de evolución, de continuidad o de ruptura en la trayectoria creativa de Patino⁵⁵⁷.

La película aborda una historia cotidiana de una pareja adulta en un ambiente privilegiado de la sociedad española a finales de los años sesenta. Su falta de comunicación, sus conflictos y desavenencias, poniendo en tela de juicio la concepción

⁵⁵⁵ NIETO FERNÁNDEZ, Jorge: *Op. cit.* p. 63.

⁵⁵⁶ CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 312.

⁵⁵⁷ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Op. cit.* p. 100.

de la época sobre la relación de pareja. El prisma bajo el cual el espectador se adentra en el alma de los personajes, es el del protagonista femenino. Un enfoque interesante que Patino volvería a cultivar posteriormente en películas como *Los paraísos perdidos*. Y desde esta visión se preguntará sobre qué es el amor, qué es la pareja desde la perspectiva de la mujer. Una mujer que convive con la segunda ola del movimiento feminista en plena efervescencia, con la revolución sexual que muchos países experimentaban. Es en este contexto en el que María se pregunta por su situación vital como ser humano y como mujer.



Imagen 78. Cena de parejas

Con un título tan sugerente, *Del amor y otras soledades* es en sí misma una declaración de intenciones donde el autor se muestra claramente. El guión está desarrollado con un hilo argumental lineal, centrado sobre todo en la figura de María, en sus dudas y conflictos. En este caso, el autor abandona la utilización de la voz en *off* como elemento articulador y le da protagonismo a las conversaciones de la protagonista con su psicóloga. Diálogos que no solo muestran los deseos y oscuridades de los personajes, sino también las inquietudes de una época donde las corrientes psicoanalíticas estaban en auge. Con una cámara descriptiva y una abundancia de primeros planos, el filme se rodó fundamentalmente en espacios interiores, con un lenguaje convencional.



Imagen 79. María en la consulta de su psicóloga

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

Del amor y otras soledades se construye sobre una estética más convencional que *Nueve cartas a Berta*, tanto a nivel narrativo como a nivel musical. Así por ejemplo, en esta película encontraremos recursos músico-narrativos como el frecuente uso del *leitmotiv*. El lenguaje musical acudirá a componentes del léxico cultural occidental englobados en ISOs de tipo *universal* y *gestáltico*. La disposición de los elementos musicales dentro de la narrativa del filme es:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | DESCRIPCIÓN |
|----|---------|----------|------------|--|
| 1 | 0:03:18 | 0:00:32 | Incidental | Primera sesión de María con su psicóloga. Hablan sobre una posible separación. |
| 2 | 0:05:23 | 0:00:45 | Diegética | Tocadiscos 1 solear. |
| 3 | 0:13:14 | 0:00:10 | Incidental | Breve intervención abriendo la carta. |
| 4 | 0:13:45 | 0:00:07 | Incidental | Motivo del personaje femenino María. |
| 5 | 0:14:23 | 0:00:09 | Incidental | Fin del motivo de María. |
| 6 | 0:14:30 | 0:00:50 | Diegética | Televisor durante la comida. |
| 7 | 0:16:54 | 0:00:58 | Incidental | Psicóloga |
| 8 | 0:19:41 | 0:02:07 | Incidental | Los personajes reciben visita en su casa. |
| 9 | 0:24:51 | 0:01:33 | Mixta | Amigos de María miran fotos y juegan a catalogarlas. |
| 10 | 0:26:23 | 0:01:01 | Incidental | Fábrica donde trabaja Alejandro. |
| 11 | 0:28:41 | 0:01:25 | Mixta | Amigos de María en su trabajo con el mismo tema que en el fragmento 9. |
| 12 | 0:32:50 | 0:00:32 | Incidental | Alejandro en el gimnasio. |
| 13 | 0:33:22 | 0:02:52 | Mixta | Cena de parejas con amigos. |
| 14 | 0:42:10 | 0:00:52 | Incidental | La psicóloga asiste a casa de María. |
| 15 | 0:43:37 | 0:01:01 | Mixta | Tema musical de Lorca. |
| 16 | 0:50:51 | 0:00:57 | Incidental | Pintor y María en el apartamento. |
| 17 | 0:52:15 | 0:03:04 | Incidental | Exposición de María. |
| 18 | 0:57:13 | 0:02:20 | Diegética | Alejandro escucha cantaor flamenco. |
| 19 | 0:59:48 | 0:00:59 | Incidental | Pareja en la cama. |
| 20 | 1:02:56 | 0:00:31 | Incidental | Pareja en la cama 2. |
| 21 | 1:08:17 | 0:00:17 | Incidental | María monta a caballo 1. |
| 22 | 1:08:57 | 0:00:32 | Incidental | Los personajes montando caballos. |
| 23 | 1:11:46 | 0:00:10 | Incidental | Pareja en escaleras. |
| 24 | 1:12:27 | 0:01:03 | Mixta | La radio da paso a la música incidental de una especie de convento. |
| 25 | 1:14:07 | 0:00:07 | Incidental | Iglesia. |
| 26 | 1:14:52 | 0:00:12 | Incidental | En el campo junto a la iglesia. |
| 27 | 1:16:02 | 0:00:05 | Diegética | Sonido de campanas. María camina llamada por las campanas. Inmediatamente después |
| 28 | 1:16:17 | 0:00:48 | Incidental | Caída del hijo Manuel. |
| 29 | 1:21:44 | 0:03:03 | Incidental | María con psicóloga en la consulta |
| 30 | 1:24:47 | 0:01:00 | Diegética | Ruido de coches, un sonido desagradable que hace de banda sonora a la conversación de dos personajes masculinos en contrapunto a la delicadeza de la escena anterior donde conversan las dos mujeres (María y su psicóloga). |

| | | | | |
|----|---------|---------|----------------|---|
| 31 | 1:25:50 | 0:02:10 | Diegética | El tercer movimiento de la "Primavera" de <i>Las cuatro estaciones</i> de Antonio Vivaldi hacen de telón sonoro durante la última conversación de la pareja antes de separarse. |
| 32 | 1:32:00 | 0:00:46 | Incidental | María y su padre. |
| 33 | 1:32:45 | 0:01:43 | Diegética | Fiesta, gente bailando. |
| 34 | 1:36:31 | 0:02:00 | Extraficcional | Créditos y encuadre final. |

Tabla 61

La banda sonora con elementos musicales estará presente en 34 secuencias, además de la escena de la carrera de coches donde el sonido ensordecedor de estos artefactos, cumplirá una labor psicológica desde la perspectiva sonora, en contraposición a las secuencias que le anteceden y suceden, donde la música es delicada en sus texturas tímbricas, una relación por contraposición entre los opuestos de estéticas *femeninas* y *masculinas* tal como plantea la narrativa del relato.

La disposición de los temas sumará un total de 18, con tres de ellos dando soporte a múltiples escenas y subdividiéndose en variaciones del *leitmotiv* o tema principal: tema A. Este fragmento y cada una de sus variaciones, nutrirá musicalmente a nueve secuencias (A, A1, A2, A3, A4, A5. Ver *cuadro 1*), constituyéndose como el eje motivico de la pareja y de múltiples situaciones asociadas tanto con Alejandro como con María. De forma que el tema A presentado en los créditos finales como música incidental y a continuación extraficcional, hace de soporte a un plano fijo que muestra a la pareja apagando las luces de sus lámparas en las mesillas junto a la cama y arropándose mientras se dan la espalda el uno al otro. En este contexto donde se ha planteado el problema, la reflexión, se han desarrollado los acontecimientos y en un círculo narrativo, la pareja vuelve al mismo punto: ni separación ni vuelta al amor, otra vez juntos en la cama sin nada que decirse, es precisamente en este punto en el que una plantilla instrumental integrada por una orquesta y la melodía del tema principal ejecutada por un silbido, señalan la ironía, la comedia del drama. El carácter del tema es modificado por la tímbrica del silbido. Su sonido desprende al discurso narrativo de seriedad. En este caso, la tímbrica no es nítida y a nivel perceptivo puede asociarse con estados de alegría si acudimos a códigos estandarizados culturalmente dentro del léxico músico-cultural.

Dentro del canal sonoro, el significado del silbido como *musema* en términos de Tagg y establecido en el proceso de *repetición* como símbolo de expresión de la alegría del sujeto (sea un personaje cinematográfico o no), le permite al espectador establecer un *par* de significado activado básicamente por el color sonoro del silbido. La *saliencia* de este fragmento será predominantemente melódica estableciendo un carácter y comunicando la atmósfera emocional y el género de la película a través de procesos de *connotación estilística*. De manera que el motivo unificador y *leitmotiv* del filme se construye sobre una tercera menor descendente con un pequeño adorno a grado conjunto. Esta célula se presentará en distintos escenarios, plantillas instrumentales, géneros, figuraciones, patrones rítmicos y tempos para cada una de las secuencias y variaciones señaladas:

Ejemplo 83. Transcripción tema A –*Del amor y otras soledades*–

Una orquesta completa acompaña la melodía a cargo del silbido, dibujando desde el principio, el motivo principal. En cada una de las variaciones observaremos estas relaciones interválicas dentro del discurso melódico. El tema A1 presentado en un

formato de *música ligera instrumental* interpretado con *guitarra eléctrica, trompeta y trombón* en tempo lento, deja el motivo en manos de la tesitura más aguda donde se presenta de forma expresiva, generando una atmósfera romántica en la que el amigo pintor de María aprovecha para insinuarse. Este mismo tema será utilizado en la secuencia donde el personaje de Alejandro va al gimnasio, pero el fragmento elegido será posterior. Sin embargo la célula motivica será la misma puesto que se repite en diferentes momentos de la pieza con una plantilla instrumental más amplia.



2

Transcripción tema A1 (el pintor y María)



2


Transcripción tema A1 (gimnasio)

Ejemplo 84. –Del amor y otras soledades–

La obra modula según va transcurriendo en el espacio-tiempo presentando el motivo principal en tonalidades diferentes como se puede observar en el ejemplo musical de las transcripciones del tema A1 en la secuencia del *pintor y María* y en la del *gimnasio*, ambos de tipo diegético.

El tema A2 para *sintetizador* en tímbrica de *órgano*, ambienta la secuencia de la *exposición* que María prepara a lo largo del filme. Todos los personajes son convocados al gran evento: amigos, Alejandro, padre y madre, monjas, etc. Todos presentes para ser testigos del proyecto de María. La partitura toma el tema principal y plasma la música


con la estética que genera la tímbrica del *órgano*. La introducción al tema principal es realizada por un dibujo melódico similar al de la *Toccat y fuga* en Re m BWV 565 de J. S. Bach. Este guiño a la famosa obra del autor alemán, dota a la banda sonora de la función de definir la atmósfera y significado del evento. La exposición de María es la culminación de un proceso de trabajo, sin embargo, la música evoca una sensación apesadumbrada con el sonido del *órgano* y un dibujo melódico similar a la obra de J. S. Bach, muchas veces asociada en el propio repertorio cinematográfico a momentos y estados emocionales lúgubres. ¿María se está muriendo por dentro? El personaje lo expresa en la escena de cama que tiene con Alejandro, secuencia en la que ambos se sinceran e intentan acercar posturas. Así, en el momento de mayor protagonismo y reconocimiento social para María, la música define su estado interior cobrando una gran importancia a nivel de significación simbólica en términos semióticos.



Transcripción tema A2 (exposición)

Toccat et Fuga

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
BWV 565



Partitura *Toccat y fuga* en Re m BWV 565 de J. S. Bach

Ejemplo 85. –Del amor y otras soledades–

El tema A2 tiene una introducción con la misma dirección melódica que la obra de J. S. Bach y a continuación le sucede el motivo principal de la obra fílmica señalado en el ejemplo anterior.

El tema A5 nutrirá la atmósfera emocional de dos secuencias que en realidad son una sola interrumpida. En este caso los protagonistas yacen en la cama hablando sobre el estado de su relación. Alejandro no entiende el proceso de María. Ella le expresa su sentimiento de infelicidad: “No sé Alejandro, hay algo que se está muriendo”⁵⁵⁸. En ese preciso instante, es el motivo principal el que hace de cama sonora a estas palabras:

Ejemplo 86. Transcripción tema A5 –*Del amor y otras soledades*–

⁵⁵⁸ MARTÍN PATINO, Basilio: *Del amor y otras soledades*. 1969, 0:00:59.

Ejemplo 87. Transcripción tema A5 –Del amor y otras soledades–

El tema B se constituye como el *leitmotiv* de las terapias de María con su psicóloga. La plantilla instrumental está formada únicamente por una *flauta travesa* o *travesera*, aerófono de soplo directo incluido dentro de los instrumentos *paternales* en la catalogación analítico-proyectiva de R. Benenzon.

Dado su principio de emisión sonora, la flauta es uno de los instrumentos más antiguos del patrimonio musical de la Humanidad [...]. René Clemenic (1958) ha comentado que el valor de la flauta ha sido especialmente relevante en todas las civilizaciones debido a que el músico prehistórico no conocía otro útil musical que se hallara, físicamente, más vinculado a él. La identificación de su aliento con la música, dice R. Clemenic, respondía a una conjunción del sentimiento con la abstracción de símbolos que giraban en torno a sí [...]. Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, 1968) opina que su complejidad simbólica ‘deriva de que, si por su forma parece poseer un significado fálico, su timbre se relaciona en cambio con la expresión femenina interna (ánima)’. No es extraño que Klaus P. Wachsmann (A. Baines, 1961) comente que las flautas –especialmente en los pueblos sudamericanos y africanos– estén en relación con la hechicería y formen parte de una auténtica nómina de creencias mágicas: petición de lluvias, animación del flujo de las ubres, protección ante posibles plagas, etc.⁵⁵⁹.

De modo que es el instrumento idóneo desde el punto de vista simbólico para la representación del personaje de la psicóloga, sustituto para muchos críticos, de la figura

⁵⁵⁹ ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009, pp. 192, 194.

del cura en *Nueve cartas a Berta*. Efectivamente, María consulta con esta figura chamánica todas sus inquietudes vitales encomendándose a sus consejos y a sus ambiguos discursos. Dentro del cine de Basilio Martín Patino, este personaje consultor representa una vez más muchos de los temas psicoanalíticos que aborda en los textos de otras películas suyas. En los diálogos cuestionan frecuentemente la figura de la mujer y todo lo que la rodea. Muchas de las respuestas que la psicóloga ofrece a María, se nutren de un discurso pseudofeminista matizado por convencionalismos machistas. La suma de ambos construye una disertación ambigua que a efectos simbólicos se corresponde con un instrumento como la flauta donde hay una fuerte presencia masculina dada por su forma fálica, y una presencia femenina en la tímbrica de la misma. Así, el tema B está construido sobre una célula motívica a grado conjunto por semitono, en un lenguaje atonal que no responde a los *musemas* estandarizados en el cine. En *tempo lento*, con patrones rítmicos sencillos sobre figuraciones de negras y blancas, el discurso genera una atmósfera extraña en la secuencia. Los diálogos en los que María se replantea la vida, son acompañados por este fragmento musical de tipo incidental con una aplicación ambigua desde el punto de vista perceptual.

Ejemplo 88. Transcripción tema B –*Del amor y otras soledades*–

En contraposición al carácter del tema B, el tema C se construye con un lenguaje convencional desde el punto de vista cinematográfico, haciendo uso del léxico músico-cultural occidental abundante en las bandas sonoras de Hollywood. Este tema alimenta tres secuencias ambientadas en la casa de campo que María y Alejandro visitan un fin de semana. En dos de esas secuencias María aprende a montar a caballo. De forma que

la propia partitura funciona bajo *connotaciones onomatopéyicas* representando el cabalgar de estos animales con una plantilla instrumental fundamentalmente elaborada con aerófonos de soplo directo.

The image displays a musical score for saxophones, organized into three systems of four staves each. The first system includes labels for 'Saxofón contralto 1', 'Saxofón contralto 2', 'Saxofón contralto 3', and 'Saxofón tenor'. A tempo marking of $\text{♩} = 105$ is present at the beginning. The first four staves of the first system are circled in blue. The second system is labeled 'Sax. ctrl.' for the first three staves and 'Sax. ten.' for the fourth. The third system also has 'Sax. ctrl.' for the first three staves and 'Sax. ten.' for the fourth. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mp* and *f* are used. Trills are indicated with a '3' over a bracket. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Ejemplo 89. Transcripción tema C –*Del amor y otras soledades*–

A continuación, como se observa en el *cuadro 3*, encontramos nueve temas con elementos musicales destinados cada uno, a una secuencia (temas D, E, F, G, H, I, J, K y L) creando pares unicelulares de secuencia-tema musical. El formato instrumental de cada uno es diverso y amplio: *instrumentos de viento, glockenspiel y cuerdas*; *orquesta completa*; *glockenspiel, vientos, guitarra y bajo eléctrico*; *piano solo*; *instrumentos de viento*; *percusión y vientos*; *flauta sola*; *instrumentos de viento, piano y percusión*; o *vientos, batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y sintetizador*. Los temas D y L, tendrán una aplicación funcional diegética acusmática puesto que la fuente de sonido no está encuadrada en el plano y el espectador no la tiene localizada visualmente, mientras los temas E, F, H, I, J, K, serán incidentales. Desempeñando una función mixta entre diegética y extradiegética está el tema G. Esto es, inicio en como función diegética que luego pasa a una función incidental a través del cambio de la plantilla o simplemente por manipulación del volumen.

Entre los niveles de significación, el tema E desempeña una labor de aligeramiento del espacio físico y emocional. Destinado a la secuencia en la que María y Alejandro reciben visita, la construcción musical del tema aporta un carácter alegre y hasta cierto punto superficial. Los invitados asisten a la exhibición de una casa diseñada con las últimas tendencias arquitectónicas de la época, una decoración que desvela la posición acomodada de los protagonistas María y Alejandro. Durante esta secuencia los dos visitantes no hacen más que alabar las cualidades de la casa y la belleza del espacio.

$\text{♩} = 100$

Flauta 1.2
Oboe 1.2
Clarinete en Sib 1.2
Fagot
Trombón
Bombardino
Xilófono
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Ejemplo 90. Transcripción tema E –*Del amor y otras soledades*–

Ejemplo 91. Transcripción tema C –*Del amor y otras soledades*–

Una sencilla línea melódica dibujada por negras con dirección ascendente y después descendente a cargo de los *violines I* (señaladas en el ejemplo musical), tendrá como oposición a nivel de significación, el fragmento señalado en la siguiente transcripción del tema C donde el sonido del *trombón* y el *xilófono* dibujan una idea musical que ridiculiza el motivo anterior. Este efecto se debe básicamente a la combinación de la tímbrica de ambos instrumentos. La estética del color sonoro resultante, interrumpe el discurso expresivo y de tesitura aguda planteado por los *violines*. De esta forma, los planos generales describiendo el lujoso domicilio de María y Alejandro y la música que funciona por oposición de motivos en cuanto a carácter, tesitura y tímbrica, dotan a la escena de una atmósfera superficial e incluso muestran a la pareja con cierta ironía.

Con un carácter totalmente opuesto y con un lenguaje más cercano a la vanguardia musical, encontraremos fragmentos como el tema K compuesto para la escena en la que Manuel, el hijo de María y Alejandro, se cae en el campo quedando inconsciente al instante. Para construir una atmósfera de tensión narrativa y con una función incidental, la música reforzará el estado de ansiedad y el hecho trágico de la caída, generando en el sujeto receptor una sensación de inquietud intuyendo el peor de los finales para el niño. De forma que es la banda sonora, el elemento encargado de definir el tono de gravedad de la situación.

Ejemplo 92. Transcripción tema K –Del amor y otras soledades–

Las intervenciones de cada uno de los instrumentos funcionarán como *connotaciones onomatopéyicas* en intervenciones separadas por espacios de silencio que desprenderán a la música de la sensación unitaria; esto contribuye a reflejar, con los elementos musicales, la tensión narrativa y subrayar elementos de la imagen como un primer plano del niño en el suelo, y de esa forma dirigir la atención del espectador.

En el *cuadro 4* que se presenta a continuación, agrupamos todos aquellos temas de música *preexistente* que se incorpora a cada secuencia como música diegética que se reproduce en el tocadiscos de Alejandro. Un repertorio amplio desde el punto de vista del género, colabora en la definición de la personalidad del protagonista masculino a través de *connotaciones estilísticas*. Así, los temas M (solear), P (“Los cuatro muleros” de Federico García Lorca interpretado en alemán) y Q (cantaor flamenco) serán escuchados por Alejandro reflejando sus orígenes humildes con una profunda raíz folklórica pero estilizados a posteriori a través de símbolos como el de “Los cuatro muleros” cantado en alemán.

Dotando de un sentido de cambio y florecimiento a través de la separación, tenemos el tema R (tercer movimiento de la “Primavera” de *Las cuatro estaciones* de

Antonio Vivaldi) sonando de fondo mientras María le da un *adiós* aparentemente definitivo a Alejandro. La partitura de Vivaldi con un fuerte significado a nivel simbólico asocia la *primavera* al evidente renacimiento de María, funcionando en oposición a la sensación de *muerte interna* de la protagonista, representada por una de las variaciones del tema A (autoría de Carmelo Bernaola): tema A2.

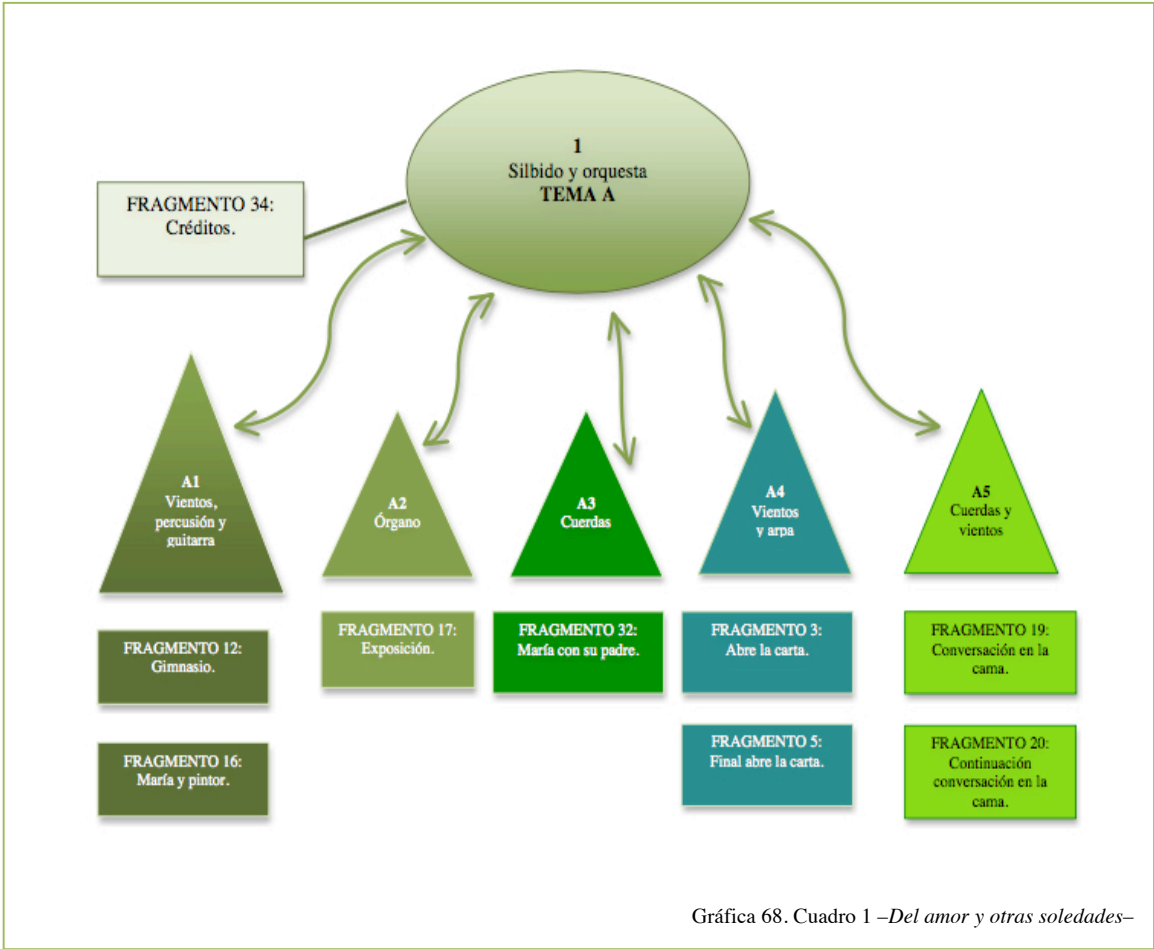
N y O (*canción italiana, chanson francesa*) también funcionarán bajo *connotaciones estilísticas* definiendo el espacio artístico de los amigos de María, interesados en la música popular que estaba de moda en los países vecinos a España. La banda sonora en estos casos, de aplicación diegético, refuerza la imagen de un ambiente con menos prejuicios y abierto a los movimientos artísticos internacionales. Es precisamente en este contexto del relato, en el que Carmelo Bernaola aparece como actor interpretando a uno de los amigos intelectuales de María.

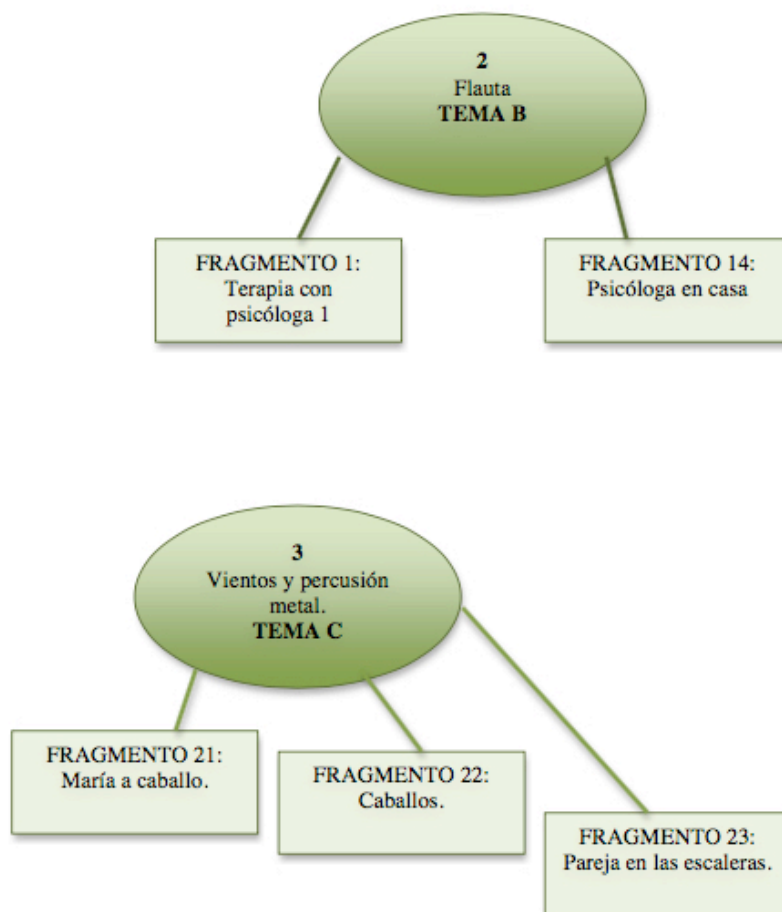


Imagen 80 Carmelo Bernaola y Lucía Bosé en *Del amor y otras soledades*.

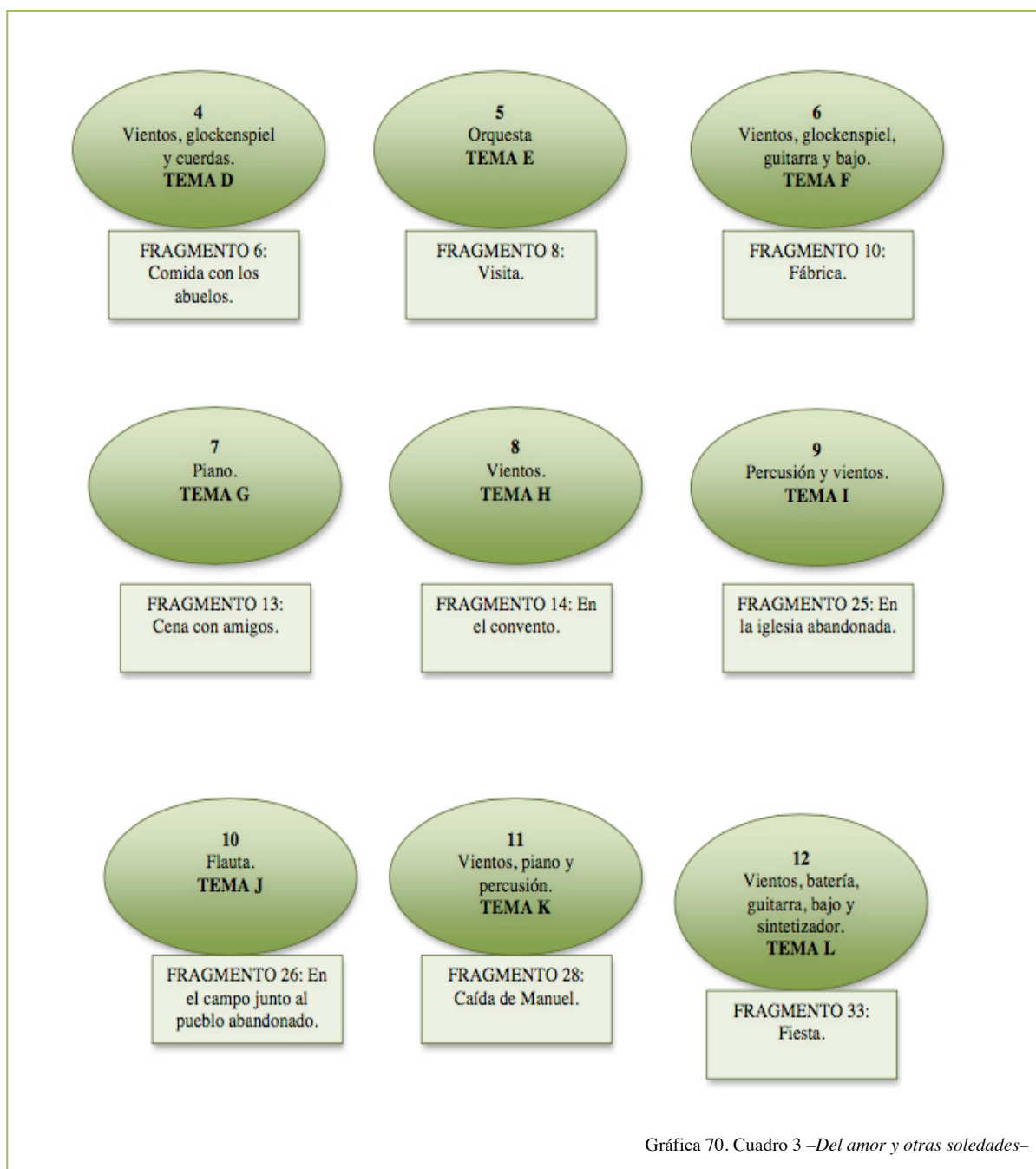
La banda sonora articulada por los dieciocho temas con elementos musicales se estructura como observamos en los siguientes gráficos:

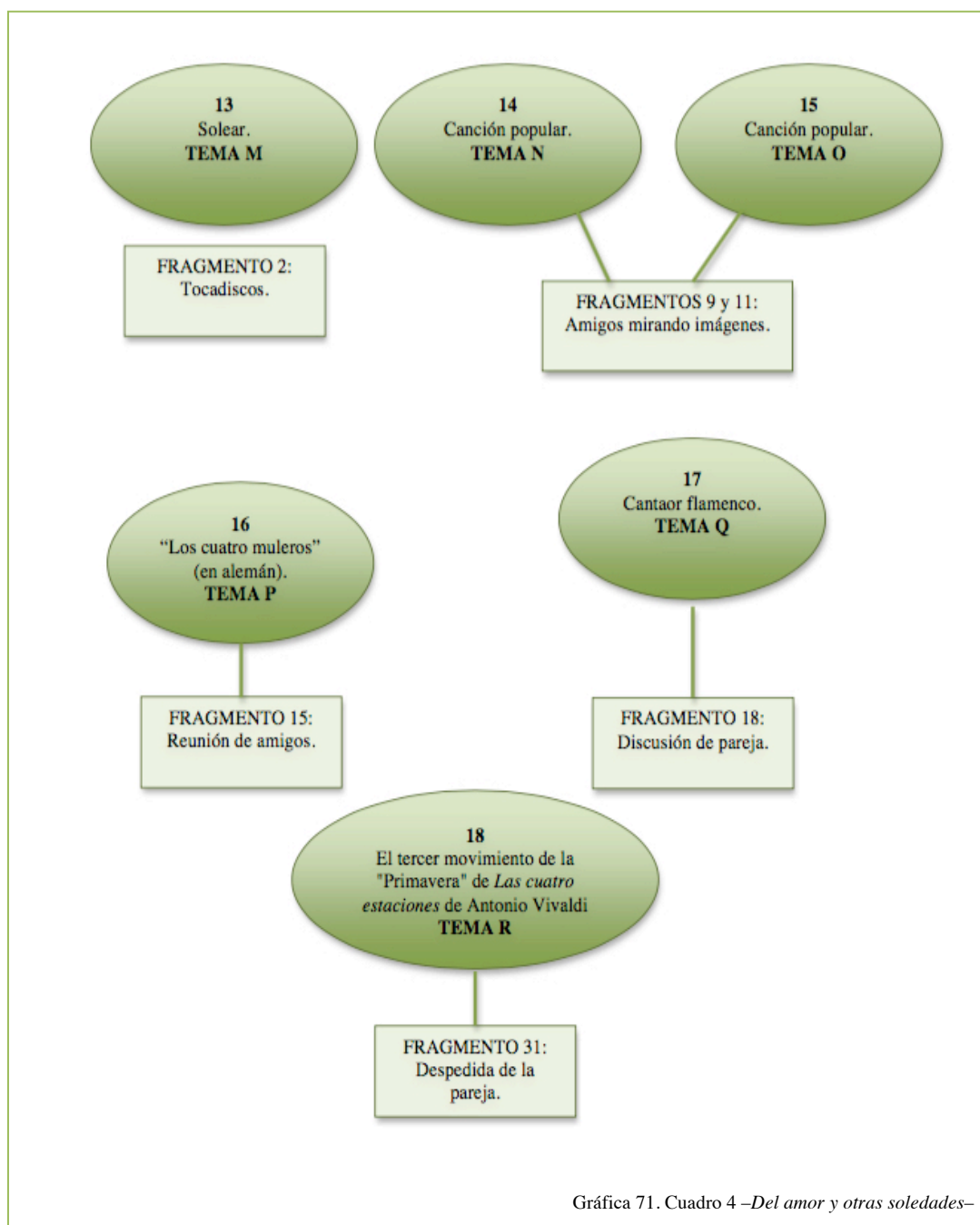
Del amor y otras soledades





Gráfica 69. Cuadro 2 –*Del amor y otras soledades*–





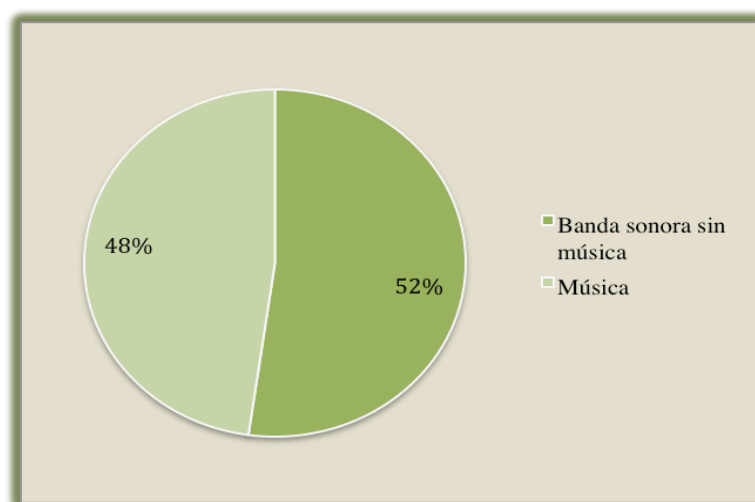
Del amor y otras soledades muestra una banda sonora rica en simbologías a nivel de significación recurriendo a técnicas como el *leitmotiv* claramente acordes con el lenguaje cinematográfico. A pesar de las duras críticas que ha recibido la película, la banda sonora fue compuesta bajo una concepción profunda en cuanto a conocimientos de la narrativa fílmica y de los elementos musicales al servicio de dicha narrativa. La plantilla instrumental es muy amplia abarcando prácticamente todas las categorías desde el punto de vista analítico-proyectiva de Benenzon, a modo general:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|---|
| FETALES | Campana con badajo, |
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda frotada, pulsada y percutida, membranófonos percutidos |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo |
| HERMAFRODITAS | Aerófonos de soplo mecánico, idiófonos percutidos |

Tabla 62.
Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Del amor y otras soledades*

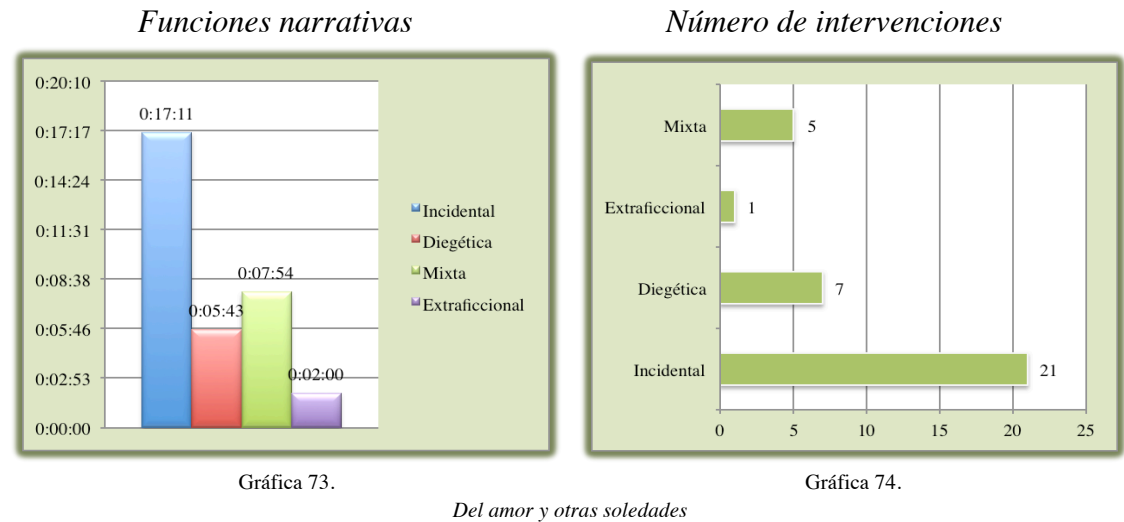
La presencia que los elementos musicales tienen dentro de la obra fílmica es significativa, sumando un total de 33 minutos de los 96 que dura el filme. Esto supone un alto porcentaje de la narrativa audiovisual:

Relación entre música y tiempo total del filme



Gráfica 72

Por lo tanto, el número de intervenciones será constante predominando la función incidental o extradiegética con el objetivo fundamental de manipular las percepciones sensitivas del espectador:



Dentro del orden funcional, los elementos musicales insertos en la banda sonora de *Del amor y otras soledades* desempeñan fundamentalmente:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-----------------|---|
| Sentimental | La música evoca atmósferas agradables y desagradables. |
| Asociativa | La música asocia significados y sentimientos. |
| Social | Los personajes comparten espacios donde la música está presente como parte del espacio social. |
| Emocional | La música estimula sentimientos internos, colaborando en la expresión de emociones e intensificándolas. |
| Tensión / relax | La música genera estados tensión y relajación. |
| Motor | La música pone en movimiento a través del baile a los personajes del relato. |
| Actualización | La música funciona como elemento que contextualiza la época en la que se desarrolla la historia . |
| Diversión | Los personajes se divierten con la música. |

Tabla 63. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Del amor y otras soledades*

La música es insertada plenamente en la cotidianidad de los personajes funcionando con naturalidad tanto dentro de la consciencia de los mismos como fuera de ésta. La elocuencia discursiva de la música aplicada en esta obra fílmica de Basilio Martín Patino, no solo demuestra la capacidad del compositor para generar una

propuesta compleja y conceptualmente argumentada en el ámbito del lenguaje musical, sino también, la fluidez en la comunicación y entendimiento entre director y compositor.

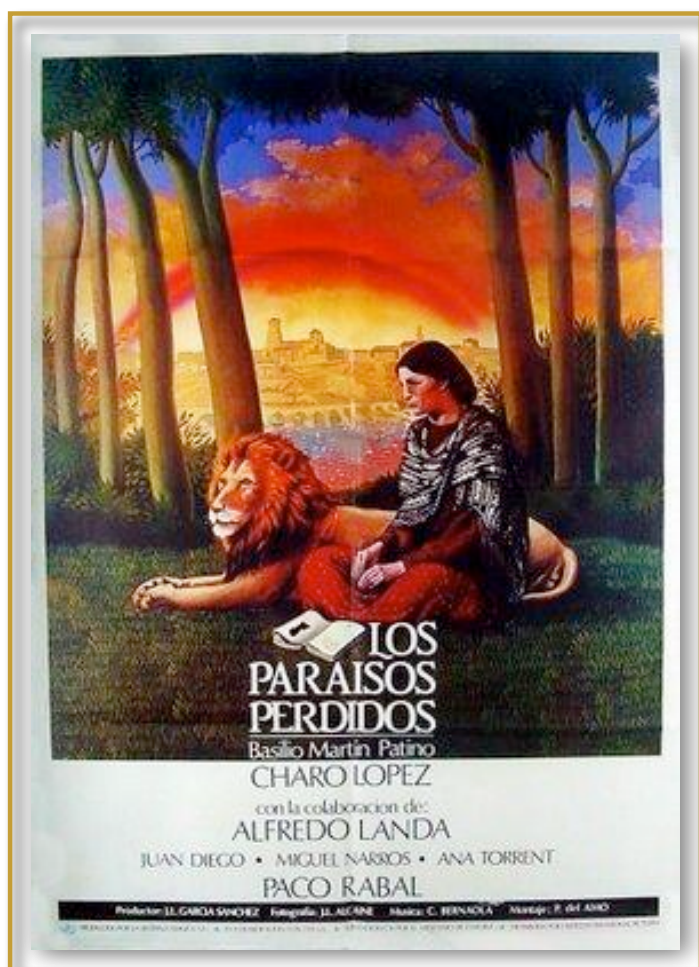


Imagen 81. Cartel de *Los paraísos perdidos*

*El hombre cuando ama es un sol que todo lo transfigura.
Cuando no ama, es una morada sombría
que se consume, un humeante candel⁵⁶⁰.*

⁵⁶⁰ *Los paraísos perdidos*, 1985, director Basilio Martín Patino.

1. Ficha técnica y artística

| <i>Los paraísos perdidos</i> | |
|------------------------------|---|
| Director | Basilio Martín Patino |
| Año | 1985 |
| Nacionalidad | Española |
| Países participantes | España |
| Fecha de estreno | 17-10-1985 |
| Productora | LA LINTERNA MAGICA, SL |
| Intérpretes | López Charo, Alfredo Landa, Francisco Rabal, Juan Diego, Miguel Narros, Ana Torrent, Amancio Prada, Juan Cueto, Walter Haubrich, Enrique Baquedano, Alejandro Sevillano, María Dolores Vila, Azucena de la Fuente, Paco Hernández, José Colmenero, Isabel Pallares, Félix Dafauce, Jorge Bosso, Delia Rodríguez de Llera. |
| Espectadores | 172579 |
| Recaudación | 299.494,54 € |
| Distribuidora | UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L. |
| Argumento | Basilio Martín Patino |
| Guión | Basilio Martin Patino |
| Director de Fotografía | José Luis Alcaine |
| Música | Carmelo A. Bernaola |
| Formato | 35 milímetros |
| Color | Fujicolor. |
| Duración original | 110 minutos |
| Género | Drama |
| Montaje | Pablo G. del Amo |

Tabla 64

2. Sinopsis

La hija de un intelectual republicano exiliado, vuelve a su casa en un pueblo castellano para ver a su madre enferma y gestionar el legado cultural de su padre. Este viaje despertará en ella recuerdos de la infancia y un sin fin de reflexiones sobre la vida.

Berta⁵⁶¹, cuyo nombre no es mencionado claramente durante la película, se reencuentra con su familia y amigos, con sus rincones de la infancia, sus amores juveniles. Durante su estancia, recibe la visita de su hija Sonia, quien vive habitualmente con su padre. La niña no habla castellano pero lo comprende. Su visita le ayudará a Berta a pasar el trago de la muerte de su madre y a sobrellevar el encuentro con sus orígenes. Tras su breve estadía, Berta volverá a su ser ella misma a través de sus escritos, a pesar de los movimientos internos que le genera encontrarse con su antigua pareja con la que mantiene un corto encuentro romántico.



Imagen 82. Recuerdos de "Berta" con su padre

3. El universo del filme

Los paraísos perdidos está construido sobre un guión y argumento originales del director salmantino donde vuelve a una estructura narrativa en la que los hechos son comunicados al espectador a través de los escritos de su protagonista femenina, utilizando la voz en *off* y retratando el mundo desde la subjetividad de los personajes y de sus procesos personales. Pérez Millán establece una conexión entre sus producciones de ficción:

⁵⁶¹ "Aunque en el guión se dice 'Ella' y a lo largo de la película no se cita su nombre, el contenido de la secuencia de la Plaza Mayor de Salamanca permite llamarla así, para facilitar la descripción. De hecho, el director comentó: 'Aparezco en *Los paraísos perdidos* porque quiero ser testigo del encuentro de *ella* con el protagonista de *Nueve cartas a Berta*' en una entrevista publicada en el número 23-24 de la revista *Encadenados*, citada por A. Bellido, *O.c.*, p. 106, cuando detalla las intervenciones de Patino como 'actor' en sus propias películas y tras haber hecho notar la existencia de numerosos personajes sin nombre en la filmografía de éste". En PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria de los sentimientos*. Valladolid: SGAE, 2002, p. 236.

Ante el retorno de Patino a la ficción ‘pura’, es inevitable hacer referencia a sus dos obras anteriores en ese mismo campo: *Nueve cartas a Berta* –a la que se alude expresamente en *Los paraísos perdidos*, precisando que han pasado veinte años desde su rodaje– y *Del amor y otras soledades*, cuya protagonista, ensimismada en sus conflictos, mantiene más de un punto de contacto con la del nuevo film⁵⁶².



Imagen 83. Berta escribiendo

Así, el autor continúa con la historia de Berta Carballeira veinte años más tarde con un lenguaje más maduro y directo. El espectador tiene acceso a su mundo, a su pasado y a un presente en el que su madre agoniza. “Patino se encomienda ahora a los fragmentos seleccionados del ‘Hiperión’ de Hölderlin, respetado casi en su integridad, salvo algún pequeño retoque o transposición de frases para sintetizarlas”⁵⁶³.

Rodada en diferentes locaciones, alterna entre Madrid –muy pocas secuencias–, Toro, Zamora, Ávila y Salamanca. Espacios que acogen al personaje de Berta, cuyos *paraísos perdidos* se refieren a los sueños juveniles que no llegaron a ser, conectando así, las perspectivas de Lorenzo Carvajal de *Nueve cartas a Berta* con la mujer veinte años mayor que ahora tiene un espacio para dar voz a sus reflexiones en *Los paraísos perdidos*.

Al igual que María de *Del amor y otras soledades*, Berta llega a una edad en la que hace un balance de su vida, haciendo una retrospectiva en la que desfilan personajes de su pasado como el propio Lorenzo Carvajal, transformado en un hombre provinciano y convencional. Así, Berta le da voz al autor expresando su opinión acerca de la



Imagen 84. Sonia juega en el campo con su tío

realidad y los temporales de la transición. “Y es en este punto donde *Los paraísos perdidos* se convierte en una de las películas más genuinamente representativas de lo que se llamó ‘el desencanto’ posterior a la transición política española”⁵⁶⁴.

⁵⁶² PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Op. cit.* pp. 228-229.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 230.

Basilio Martín Patino se tomó este proyecto con gran seriedad y entusiasmo, empezando por la utilización de un texto que había sido fundamental en la vida del director: el *Hiperión*. En la cinta el director se expone abiertamente, mostrando una lucha intensa consigo mismo por liberarse de muchos prejuicios. En sus palabras:



Imagen 85. Berta con un viejo amigo

Siempre me habían dicho que en mis películas había ‘demasiadas’ ideas, y yo me preguntaba: ¿estará prohibido pensar en el cine? Y decidí lanzarme contra muchos de los tópicos impuestos en la llamada ‘industria del espectáculo’. Mi afán de provocar empezó por convertir al protagonista en mujer, y siguió por el uso de la voz en *off*, y por la utilización de numerosas frases extraídas de la obra literaria⁵⁶⁵.

El filme mantiene la calidad visual de las primeras producciones de Basilio Martín Patino, con una fotografía cuidada y detallista, planos largos y sinuosos, el uso del *travelling* es estético y refuerza el hilo narrativo, encadenados breves, un tempo y estilo del relato poco frecuentes en su época, y un montaje cuidado cuyo ritmo de unión entre secuencia y secuencia es preciso reforzando con eficacia la capacidad expresiva de la cámara y el equilibrio narrativo. Según el prestigioso montador Pablo del Amo: “[...] la voz de Charo López desgranando los párrafos del ‘Hiperión’, y aquí fue donde se produjo, quizá, la mayor complejidad en el proceso de montaje. Se trataba de establecer la línea divisoria entre lo explícito, obvio o explicativo, y lo implícito, que podría conllevar un mayor valor metafórico”⁵⁶⁶. Así, *Los paraísos perdidos*, en opinión de Juan Antonio Pérez Millán, cierra el círculo abierto décadas atrás, en un recorrido por las fronteras entre el documental y la ficción.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 232.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pp. 232-233.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 235.

4. Análisis del texto audiovisual: repercusión de la banda sonora en la imagen

Si María y Alejandro (*Del amor y otras soledades*) fueron tachados de una evolución simplista de Lorenzo y Mari Tere (*Nueve cartas a Berta*), en *Los paraísos perdidos* nos encontramos veinte años después con Berta: esa mujer interesante, hija de intelectuales españoles exiliados que vuelve a su tierra natal para cerrar los asuntos de su padre y despedir a su madre enferma. Este supuesto de que es aquella Berta de las cartas de Lorenzo la que vuelve, es fruto de las especulaciones de la crítica especializada y de comentarios sueltos que Basilio Martín Patino ha dejado entrever en alguna entrevista. Solamente ha sido confirmado por un elemento que pasa desapercibido y cuyo simbolismo no es fácil de descifrar por la sutileza y discreción con la que se aplica. Nos referimos a uno de los temas musicales que conforman la banda sonora de *Los paraísos perdidos* (tema J) y cuyo motivo es extraído del *leitmotiv* (tema B) por excelencia asociado al concepto de pareja en *Nueve cartas a Berta*. Tema utilizado en dos secuencias de *Los paraísos perdidos* donde Berta se reúne con un profesor universitario, viejo amigo de la protagonista, presuntamente un Lorenzo convencional y provinciano. Durante su encuentro en una de las plazas de la ciudad que Lorenzo le había descrito a Berta en sus cartas, él le recuerda sus comentarios al respecto mientras observan la belleza del lugar y el *leitmotiv* de *Nueve cartas a Berta* suena de fondo. Sobre la música transcurren unos diálogos que no tienen una temática con mayor profundidad, más que algunos reproches de él hacia ella sobre la posible *espera eterna* que habría tenido que hacer aquel Lorenzo por aquella Berta.

Example 93. Transcription of theme J –*Los paraísos perdidos*–

En la disposición que a continuación detallamos, podemos observar las intervenciones de elementos musicales en la película:

Descomposición de la banda sonora en bloques musicales

| # | TIEMPO | DURACIÓN | FUNCIÓN | FRAGMENTO |
|----|---------|----------|------------------------|---|
| 1 | 0:00:53 | 0:01:13 | Extraficcional | Créditos. |
| 2 | 0:02:34 | 0:00:28 | Incidental | Paseo por la ciudad. |
| 3 | 0:03:22 | 0:00:54 | Incidental | Continúa el paseo por la ciudad. |
| 4 | 0:06:32 | 0:01:52 | Incidental | Llega a la casa buscando a Rafael. |
| 5 | 0:09:35 | 0:00:19 | Incidental | Esperando en el hospital. |
| 6 | 0:11:17 | 0:00:36 | Incidental | Cine Imperio. |
| 7 | 0:13:29 | 0:00:24 | Incidental | Esperando en el hospital llega un viejo amigo. |
| 8 | 0:15:06 | 0:00:47 | Incidental | Paseo en coche. |
| 9 | 0:20:34 | 0:00:08 | Incidental | Observa una casa de muñecas de su infancia. |
| 10 | 0:21:04 | 0:01:00 | Incidental | Andrea limpiando el Cristo crucificado. |
| 11 | 0:22:34 | 0:01:08 | Incidental | Recibimiento de Sonia. |
| 12 | 0:23:40 | 0:00:26 | Diegética | Guardia Real. |
| 13 | 0:24:05 | 0:00:18 | Incidental | Paseo con Sonia por la ciudad. |
| 14 | 0:25:09 | 0:00:40 | Incidental | Sonia y su casa de muñecas |
| 15 | 0:27:18 | 0:00:37 | Incidental | Conversación con Andrea. |
| 16 | 0:29:08 | 0:01:58 | Incidental | Plato con la inscripción de "Viva la República". |
| 17 | 0:31:05 | 0:00:28 | Diegética | Entrevista en la radio. |
| 18 | 0:33:29 | 0:00:12 | Diegética | Salida de la radio. |
| 19 | 0:38:24 | 0:00:34 | Incidental | Muerte de la madre. |
| 20 | 0:39:16 | 0:00:34 | Diegética (acusmática) | Entierro de la madre. Sonido de campanas que podrían imitar el paso del reloj acompañando el <i>travelling</i> de la cámara mostrando a todos los personajes. |
| 21 | 0:40:20 | 0:01:29 | Incidental | Niña jugando en el campo con su madre. |
| 22 | 0:42:41 | 0:00:05 | Incidental | Conversación en un bar sobre la placa de mármol. |
| 23 | 0:42:52 | 0:01:40 | Incidental | <i>Flashback</i> : recuerdo de su padre. |
| 24 | 0:44:31 | 0:02:14 | Incidental | Más recuerdos del padre. |
| 25 | 0:48:06 | 0:00:29 | Incidental | Llega el padre de Sonia. |
| 26 | 0:48:36 | 0:00:08 | Diegética | Sonia canta mientras juega. |
| 27 | 0:50:09 | 0:01:49 | Incidental | Matanza del cerdo. |
| 28 | 0:52:00 | 0:00:24 | Incidental | Reflexión observando a su hija con su padre, <i>leitmotiv</i> del personaje. |
| 29 | 0:54:11 | 0:00:23 | Incidental | La familia comiendo en un restaurante. |
| 30 | 0:55:24 | 0:00:42 | Incidental | Despedida de Sonia. |
| 31 | 0:57:13 | 0:01:07 | Incidental | Iglesia. |
| 32 | 0:59:52 | 0:01:10 | Incidental | Encuentro de amigos en una terraza. |
| 33 | 1:01:04 | 0:01:47 | Incidental | Es filmada por una cámara paseando. |
| 34 | 1:09:14 | 0:02:08 | Diegética | Fiestas del pueblo 1. |
| 35 | 1:11:28 | 0:02:06 | Diegética | Fiestas del pueblo 2. |

| | | | | |
|----|---------|---------|----------------|--|
| 36 | 1:14:06 | 0:03:00 | Diegética | Bailando en las fiestas del pueblo. |
| 37 | 1:20:16 | 0:01:16 | Incidental | Escribiendo de madrugada...la soledad del que se queda tras la marcha de Miguel. |
| 38 | 1:22:16 | 0:01:18 | Extraficcional | Créditos. Tema principal. |

Tabla 65

La banda sonora de *Los paraísos perdidos* nutre con elementos musicales a treintaiocho secuencias. Dieciséis temas articulan el espacio sonoro, más las variaciones y *leitmotifs* de cada uno de esos temas. El primero de ellos, el tema A, es el tema principal del filme dando soporte a siete secuencias y a otras ocho en sus cuatro variaciones como se puede observar en el *cuadro 1*. El tema original está compuesto para una *orquesta de cuerdas*. Cada una de sus variaciones cambiara el formato instrumental variando la tímbrica del *leitmotiv*, de tal forma que A1 está escrito para *clave*; A2 para *flauta y cuerdas*; A3 para *oboe y orquesta*; y A4 para *violín*. Las situaciones de cada una de las escenas serán muy diversas en cuanto a temática narrativa, pero el *leitmotiv* crea una sensación de unidad en la obra fílmica.

Ejemplo 94. Transcripción tema A -Los paraísos perdidos-

Este tema posee un marcado carácter expresivo y melancólico, cuya *saliencia* será el elemento melódico, reforzado por una textura sencilla, donde la tímbrica de los

cordófonos de arco subrayará esa atmósfera nostálgica que viene a definir el perfil de la obra cinematográfica en cuestión. Es decir, una mujer que se enfrenta a su memoria y realiza un ejercicio de introspección paseando por los rincones de su infancia y adolescencia. Así, el tema A aplicado de forma extraficcional como sello identificativo de la película e incidental en seis escenas, tejerá el hilo conductor en función de una atmósfera de nostalgia y reflexión, con la línea melódica en un primer plano auditivo como elemento de conexión y activación de emociones relacionadas con la melancolía. En el ejemplo anterior, hemos marcado el motivo presentado entre los compases 1-3, y el desarrollo entre los compases 9 y 10. Estas relaciones interválicas se presentarán en cada una de las variaciones. Así por ejemplo, en el tema A2 distinguimos el segundo motivo señalado en el tema A:

Example 95. Transcripción tema A2 –Los paraísos perdidos–

En este caso, la música acompaña el juego de la hija de Berta: Sonia. La niña juega hasta momentos antes de irse a la cama con la casa de muñecas que pertenecía a su madre. Así, la traslación de este modelo interválico o motivo melódico al espacio de juego de Sonia, tiene una fuerte simbología. En el caso del tema A2, rítmicamente el motivo se construye únicamente con corcheas y silencios de corcheas, mientras en el tema A existe una alternancia entre corcheas y negras. Podríamos establecer la hipótesis de una significación desde el punto de vista figurativo en donde las corcheas están

relacionadas con la niña construyendo el mismo motivo en otras alturas y en la tímbrica de aerófonos de soplo directo, mientras el motivo de Berta-madre, tema A, es elaborado con negras, sin silencios y con la tímbrica de los cordófonos de arco. Ambos temas tendrán una aplicación incidental o extradiegética como *bloques secuenciales* que expresan el estado interno de los personajes.

El tema B por otra parte, también para *orquesta de cuerdas*, es el *leitmotiv* de la madre agonizante de Berta. Presente en dos secuencias; una primera en la que la protagonista espera en el hospital la mejoría de su madre, y una segunda en el momento en el que la madre muere; la música es siempre utilizada de forma incidental. En *tempo* lento y *cantábile*, el desarrollo partirá de un motivo sencillo estructurado por grado conjunto con una dirección melódica ascendente que podríamos identificar con la ascensión del espíritu:

Ejemplo 96. Transcripción tema B –Los paraísos perdidos–

Según la clasificación analítico-proyectiva basada en la simbología, los instrumentos de cuerda frotada entrarían dentro del apartado de instrumentos *maternales*, con una cualidad melódica sobresaliente y una gran capacidad lírica capaz de conectar emocionalmente con el espectador como se ha visto en los estudios de R. Zatorre que sugieren que el procesamiento de la melodía se realiza en el hemisferio no dominante⁵⁶⁷.

Con un carácter opuesto y un lenguaje que deja entrever elementos vanguardistas, el tema C es presentado como música incidental o extradiegética en una

⁵⁶⁷ En el capítulo de *Música y comunicación* se exponen los argumentos sobre los estudios de R. Zatorre y aspectos relacionados con el funcionamiento del cerebro y su procesamiento de la información musical.

única secuencia en la que la protagonista viaja en coche observando la ciudad mientras su voz en *off* desvela sus pensamientos: “Yo amaba a mis héroes como un mosquito la luz, buscaba su peligrosa proximidad, me alejaba volando y de nuevo la buscaba”. Estas palabras de Berta, son acompañadas por una textura musical donde se distinguen dos discursos: el del *clavecín* por un lado, y el de la línea melódica del *violín* por otro. Ambos conviven armónicamente bajo la estructura musical pero construyen caracteres diferentes. El primero es alegre y liviano, mientras la melodía del *violín* dibujada por negras y blancas, evoca un carácter nostálgico. El fragmento está dispuesto en un momento en el que la protagonista espera... *Espera* la muerte de su madre y la próxima llegada de su hija. Aplicado también de forma extradiegética, el tema C funciona con elementos simbólicos que plantean la ambigüedad del estado interno del personaje.

Ejemplo 97. Transcripción tema C –*Los paraísos perdidos*–

Con un destacado uso de la música incidental o extradiegética, encontramos una predominancia de atmósferas melancólicas encarnadas por fragmentos donde la *saliencia* está en el elemento melódico: de *tempo* lento, figuraciones de negras y blancas, notas largas que describen melodías *cantábiles* y expresivas de líneas sinuosas, con fraseos prolongados y relaciones interválicas a grado conjunto en instrumentos con grandes cualidades melódicas donde agudas tesituras potencian la lírica de cada tema. Es el caso de tímbricas como las del *violín* o la *flauta* utilizadas para el temas D,

también con estas connotaciones en cuanto a carácter y atmósfera. El tema E por otra parte, tendrá marcadas *connotaciones estilísticas* apoyadas en el formato instrumental y en el carácter marcial que instrumentos de viento como las *trompetas* refuerzan. De tipo diegético, esta sonoridad acompañará las reflexiones de Berta sobre la antigua Grecia y el tiempo que le ha tocado vivir a la protagonista.

El tema F está fragmentado en dos partes para alimentar dos secuencias entre las cuales existe una tercera donde se presenta el tema E. Así, F de aplicación incidental, estará compuesto para una plantilla instrumental que le aproxima a la sonoridad del barroco. Posee un carácter alegre cuya *saliencia* está en la textura armónica y en su naturaleza triunfalista a cargo de aerófonos de soplo directo que imitan los recibimientos apoteósicos a los reyes en la Antigüedad. El fragmento estará asociado el recibimiento de Sonia y a la felicidad que le produce a Berta reencontrarse con su pequeña hija.

Carmelo Bernaola

Ejemplo 98. Transcripción tema F –Los paraísos perdidos–

Ejemplo 99. Transcripción tema F –Los paraísos perdidos–

Además existen temas *preexistentes* al filme con una función diegética donde se engloban: el temas G, “Libre que te quiero libre” de Amancio Prada que ambientará la secuencia en la que Berta asiste a la radio para una entrevista. En este caso la canción le informa al espectador sobre el contexto cultural, social, histórico y geográfico; y los temas K, L y M pertenecientes a la secuencia de fiestas del pueblo donde se oye música popular⁵⁶⁸. También desempeñando una función diegética, tenemos el tema P en el que Sonia canta mientras está jugando y como elemento musical que interviene en la narrativa del relato, lo que hemos llamado el tema N o sonido de campanas durante el entierro de la madre de Berta. La intervención de este elemento (sonido de campanas) se presenta como un reloj marcando el pulso y acompañando el *travelling* que la cámara realiza mostrando a todos los personajes del filme en torno al ataúd. Una vez que termina, el paso del reloj o campana, se detiene como un corazón agonizante.

El tema I lo conforma una sencilla melodía atonal interpretada por la *flauta* que alterna con los acordes de un *clavecín* acompañando las reflexiones de Berta sobre la *escuela* y la *iglesia*. La *saliencia* será eminentemente melódica, reforzando la atmósfera general del filme con intervenciones musicales expresivas y líricas. El tema O es un breve fragmento extradiegético escrito para *clavecín* que hace de cortinilla sonora para dar paso a un *flashback* en el que la protagonista recuerda las últimas palabras de su padre en una visita que le hizo a la residencia donde se encontraba. En la línea estética de la banda sonora de *Nueve cartas a Berta*, este sencillo motivo lleva al espectador para adentrarse en la historia y pasado de Berta y de la figura paterna de este intelectual exiliado, tan idealizada en ambos filmes.

De este modo, el tema O aplicado como *bloque de transición* nos lleva al tema H o *leitmotiv* de los recuerdos del padre de Berta. Este último tema en concreto es un *bloque secuencial* que nutre a tres secuencias: dos con una función extradiegética o incidental y una extraficcional presentada en los créditos finales. Así, observamos la importancia de la figura paterna en la historia, representada también musicalmente por un fragmento con gran relevancia dados los puntos narrativos en los que se aplica (créditos finales). La plantilla instrumental está compuesta básicamente de aerófonos de

⁵⁶⁸ Esta secuencia se encuentra hacia el final de la película, con una estructura narrativa similar al de *Nueve cartas a Berta* donde también las fiestas del pueblo representan un espacio de socialización para el personaje de Lorenzo a la misma altura temporal de la película que en *Los paraísos perdidos*.

soplo directo, membranófonos percutidos y cordófonos de arco. La percusión en este caso, aportará cierto carácter marcial posiblemente asociado al autoritarismo de algunos discursos, muchas veces vinculados a la figura masculina dentro de la cosmología familiar.

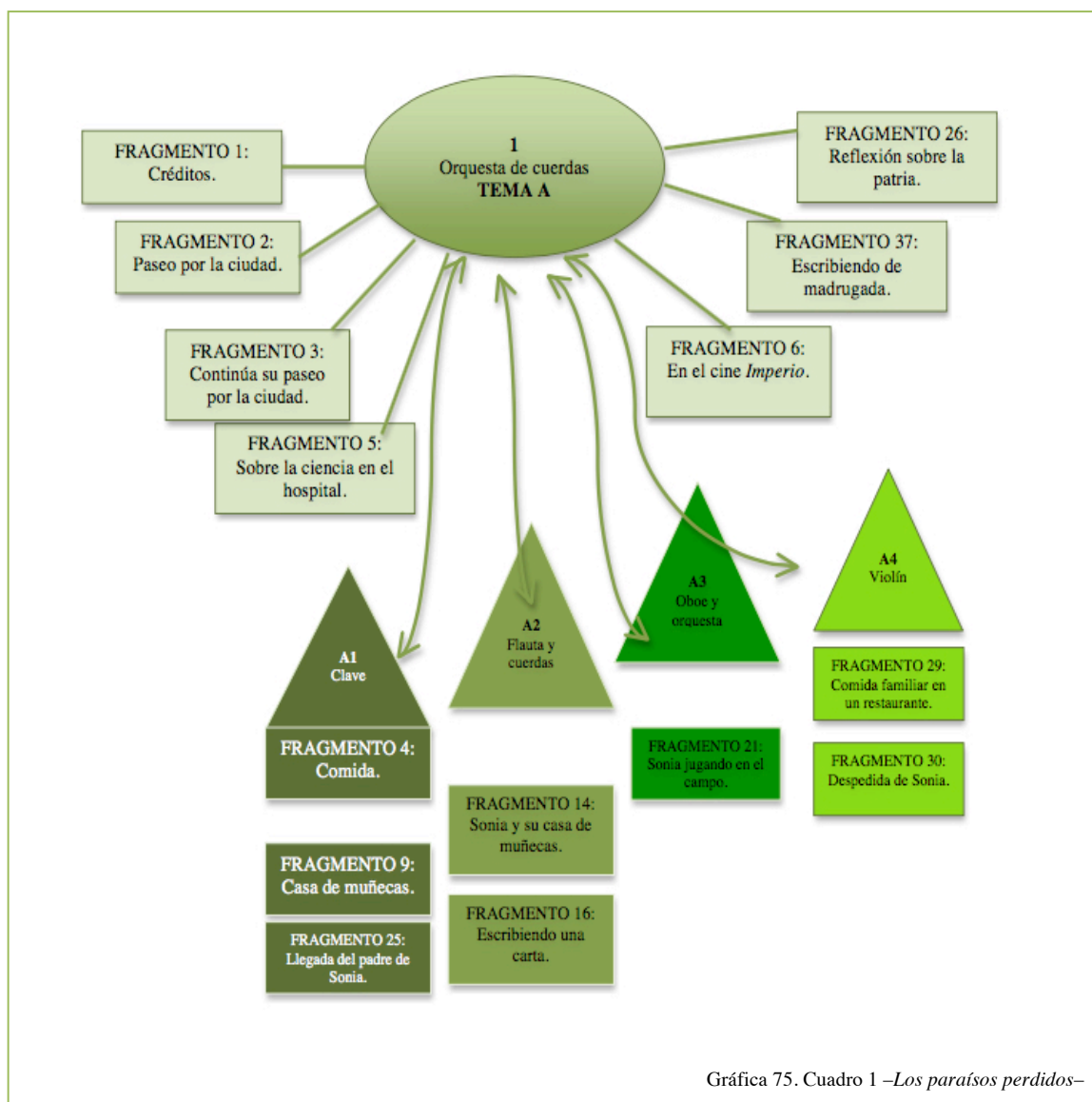
Ejemplo 100. Transcripción tema H –*Los paraísos perdidos*–

Existen tres elementos sobresalientes en la factura musical que se corresponden con el patrón rítmico de la *percusión* y los dos motivos melódicos a cargo primero de la *flauta* y después de los instrumentos de cuerda. La partitura tendrá una *saliencia* de tipo melódica seguida de cerca por el elemento rítmico construyendo un carácter solemne, de respeto hacia el padre y a lo que significa dentro de un contexto temporal en el que la protagonista sufre un fuerte sentimiento de melancolía y de regresión para enfrentar roles de su infancia.

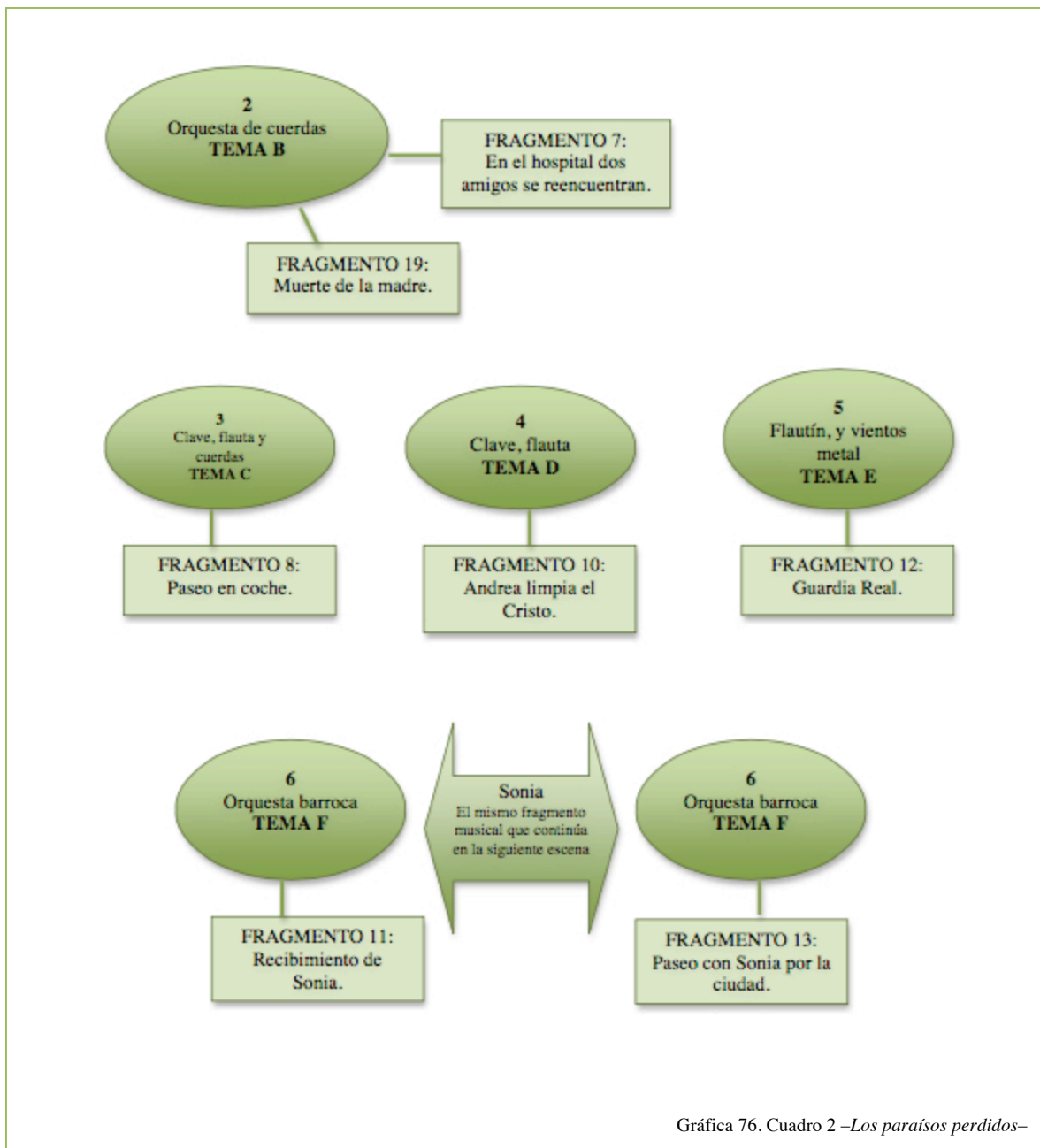
La banda sonora se articula en torno a la narrativa del relato con la siguiente estructura:

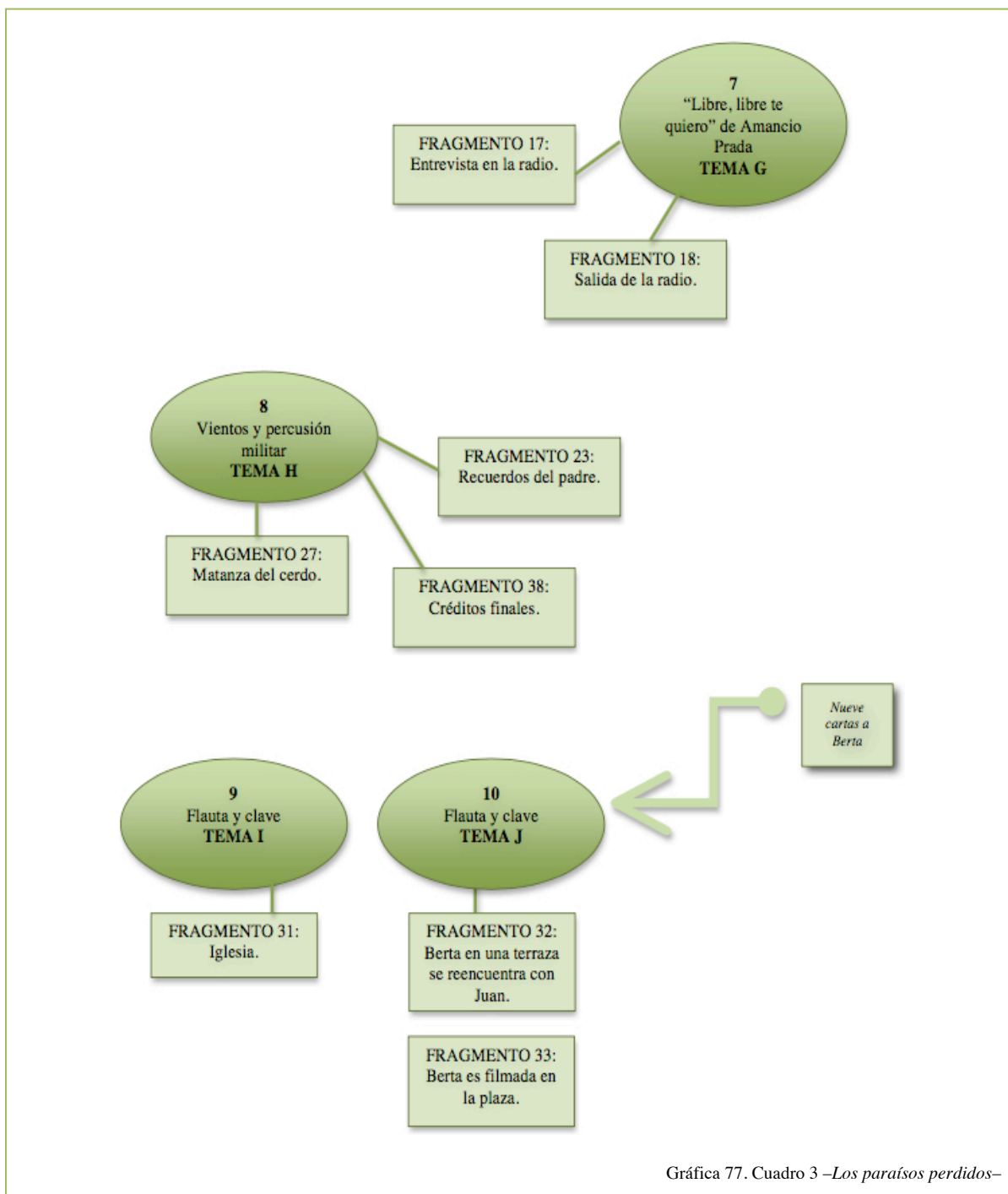
Cuadro de relaciones funcionales entre música y escenas

Los paraísos perdidos

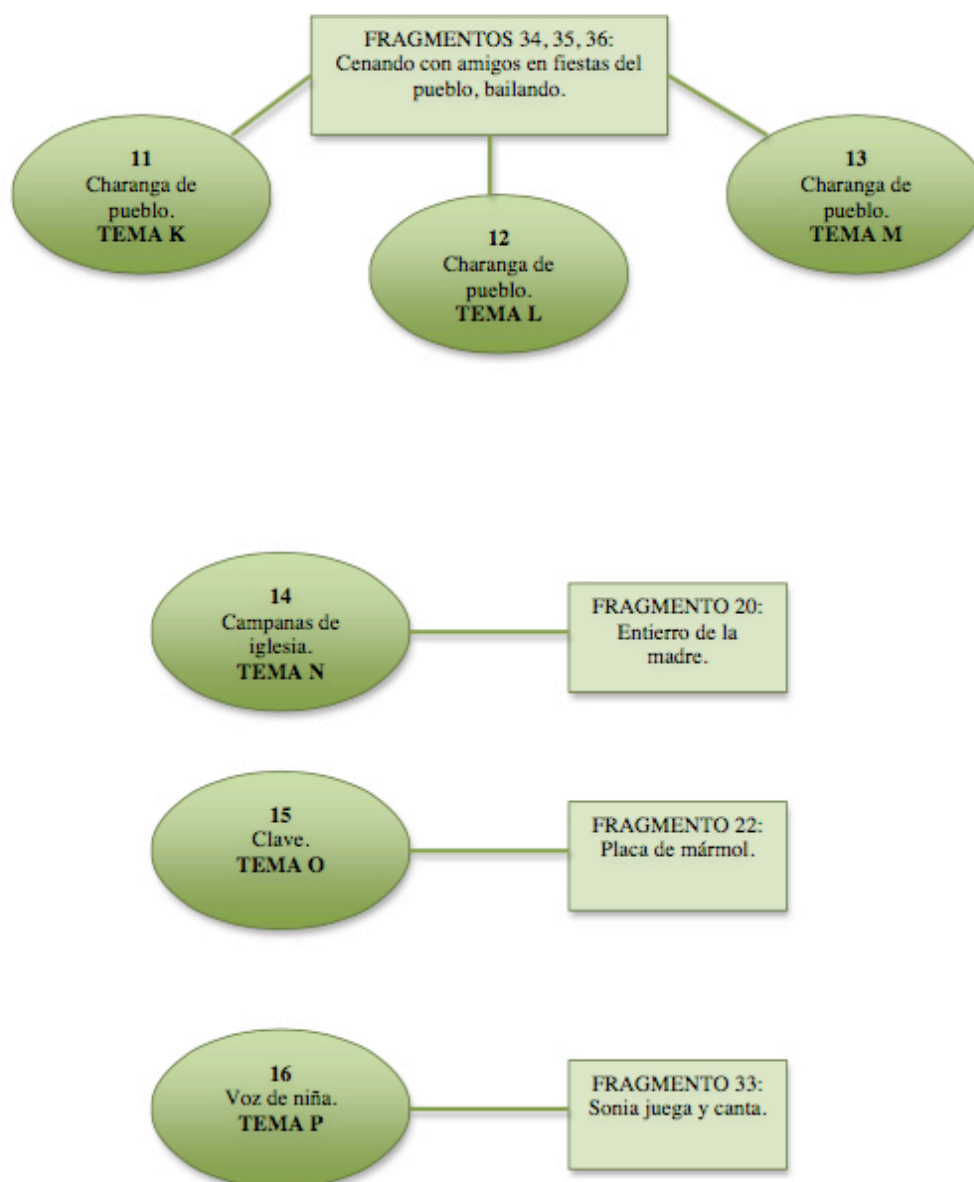


Gráfica 75. Cuadro 1 –Los paraísos perdidos–





Gráfica 77. Cuadro 3 –Los paraísos perdidos–



Gráfica 78. Cuadro 4 –*Los paraísos perdidos*–

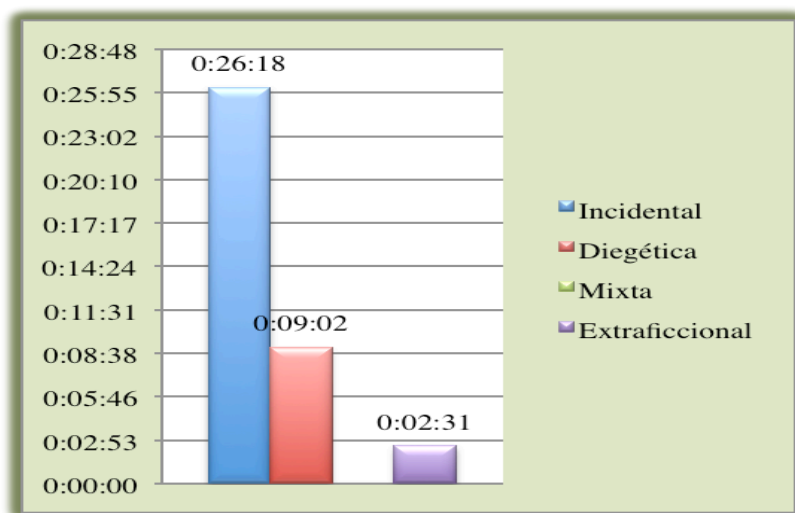
El formato instrumental predominante en *Los paraísos perdidos* se encuentra articulado fundamentalmente por la intervención de cordófonos de arco y aerófonos de soplo directo, especialmente la *flauta*. Instrumentos con un gran potencial lírico que realzan la cualidad melódica de cada tema, catalogados según el punto de vista analítico-proyectivo en:

| CLASIFICACIÓN INSTRUMENTOS | |
|----------------------------|--|
| FETALES | Campana con badajo, |
| MATERNALES | Cordófonos de cuerda pulsada y frotada, membranófonos percutidos |
| PATERNALES | Aerófonos de soplo directo |
| HERMAFRODITAS | Cordófonos de cuerda percutida |

Tabla 66. Clasificación de instrumentos modelo Rolando Benenzon de *Los paraísos perdidos*

La mayor parte de los fragmentos presentados como música incidental o extradiegética estarán concebidos desde esta perspectiva donde la *saliencia* es predominantemente melódica potenciando un fuerte carácter melancólico:

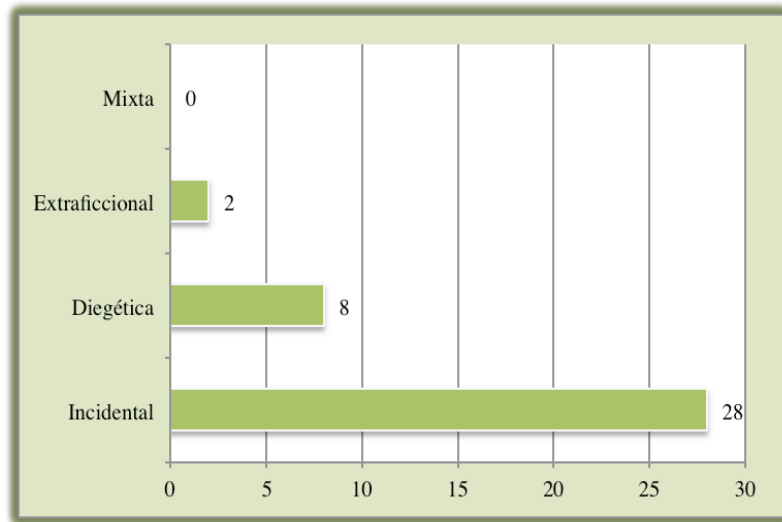
Funciones narrativas en Los paraísos perdidos



Gráfica 79

Por otra parte, el número de intervenciones musicales en la narrativa fílmica será en lo fundamental extradiegética o incidental, dotando a la banda sonora de una función directiva de las percepciones del espectador. Esta manipulación se llevará a cabo a través de la creación de una atmósfera nostálgica articulada por la música y el texto de la voz en *off* de la protagonista.

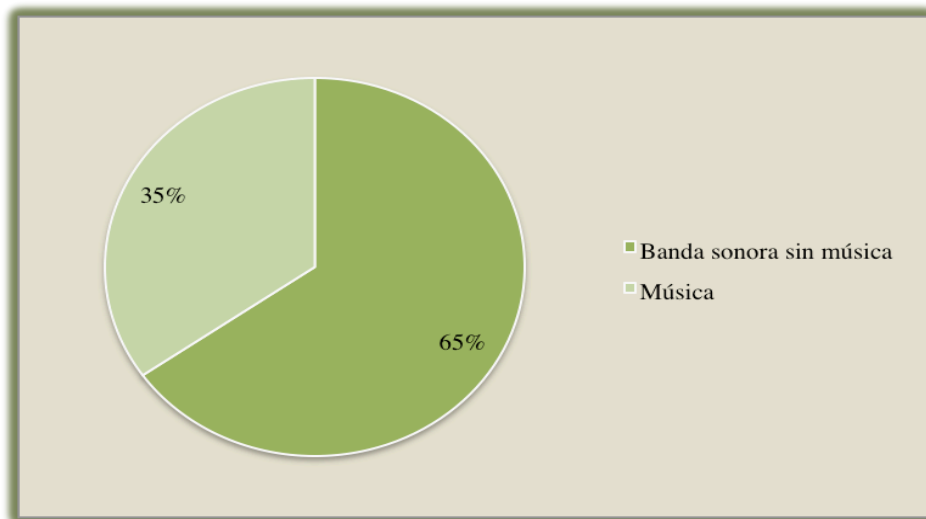
Número de intervenciones en Los paraísos perdidos



Gráfica 80

En *Los paraísos perdidos* la presencia de los elementos musicales es menor en términos cuantitativos en relación con *Nueve cartas a Berta* y con *Del amor y otras soledades*. Éstos suman un total de 38 minutos de los 110 que dura la película. En porcentaje esto supone:

Relación entre música y tiempo total de Los paraísos perdidos



Gráfica 81

La música seguirá cumpliendo diversas funciones desde el punto de vista antropológico, pero en *Los paraísos perdidos*, las funciones detectadas serán sobre todo de tipo narrativo-emocional reforzando los mensajes con un marcado carácter simbólico

cuyo lenguaje y elementos compositivos contienen códigos del léxico músico-cultural occidental, es decir, el discurso musical acude a clichés como el del uso frecuente de la cualidad melódica para generar atmósferas melancólicas. Estos clichés aplicados a la concepción de la creación musical, convierten las partituras de Carmelo Bernaola en herramientas eficaces en la construcción del discurso narrativo de *Los paraísos perdidos*. A nivel simbólico encontraremos *sistemas connotativos* en elementos de carácter marcial y elementos interpretativos de esquemas encarnados como *arriba-abajo*, *origen-destino* sobre todo en la articulación de la línea melódica.

El comportamiento musical en *Los paraísos perdidos* fundamentalmente se describe en:

| CATEGORÍA | AFIRMACIONES |
|-------------|--|
| Sentimental | La música evoca nostalgia. |
| Asociativa | Música y sentimiento están asociados profundamente en <i>Los paraísos perdidos</i> . |
| Social | Durante las fiestas del pueblo, Berta disfruta con sus amigos de la banda que ameniza. |
| Emocional | La banda sonora estimula sentimientos internos en el espectador, intensificando las emociones. |
| Motor | Los personajes bailan en las fiestas del pueblo. |
| Diversión | Los personajes se divierten con la música en las fiestas del pueblo. |

Tabla 67. Funciones según el modelo de Henk Smeijsters de *Los paraísos perdidos*

La música tiene connotaciones sociales únicamente en los fragmentos con función diegética, que en el caso de *Los paraísos perdidos* es muy reducida. Las fiestas del pueblo serán la excusa para que la música actúe a nivel motor y social. Sin embargo, la creación de atmósferas en concordancia con el propio título de la película, será el principal objetivo musical. Todos los elementos sonoros colaborarán en la construcción de un espacio temporal, geográfico e histórico que la obra fílmica teje con eficacia en cada uno de los subniveles que conforman este multi-universo cinematográfico.

Conclusiones

Una vez abordado el análisis de estos tres textos fílmicos, podemos observar cómo el lenguaje musical en *Nueve cartas a Berta* es distinto de los siguientes filmes. Su comportamiento carece de convencionalismos y clichés de forma que el análisis audiovisual, dadas las características de la aplicación musical, se plasma de manera diferente. Sin embargo, *Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos* emplean la música dentro de unos códigos más estandarizados, no solamente por el lenguaje narrativo, sino también por la época a la que pertenecen, acogiendo los años de historia que suman la perpetuación de las aplicaciones narrativas de la música en el cine.

El texto narrativo de cada uno de los largometrajes desprende una gran belleza con frases como: “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”⁵⁶⁹ o “Los astros ruedan siempre en callada plenitud de la vida y no conocen la edad”⁵⁷⁰. El marcado carácter literario de Patino ya sea citando fragmentos de grandes obras o escribiéndolos él mismo, desvela el perfil del director planteando cada una de las obras cinematográficas impregnadas por su subjetividad. Una subjetividad que el alto porcentaje de música extradiegética o incidental subrayará de forma evidente. Con un total de 97 minutos de música incidental y extraficcional, estos tres filmes muestran la versatilidad del compositor y el oficio para plasmar atmósferas emocionales de todo tipo.

La concepción del hecho audiovisual del director, marca las líneas de desarrollo musical. Así, su clara necesidad de libertad a la hora de abordar la narrativa fílmica en historias de ficción, llevan a Patino a defender el derecho a impregnar su cine de subjetividad. El director señala:

A la veracidad de los documentos se opone la emotividad de las invenciones, y la necesidad de fascinar, aún a costa de ser heterodoxos. Intentar filmar el sentimiento de la historia pertenece a una poética subjetiva, a una propuesta de comprendernos mejor, de superar el desconcierto en que puede situarnos el transcurso implacable del tiempo. En cada película construimos una ventana desde la que mirar cómo nos reinventamos a nosotros mismos. Un modo de sosegarlos respecto a determinados tiempos y zonas

⁵⁶⁹ MARTÍN PATINO, Basilio: *Los paraísos perdidos*, 1985.

⁵⁷⁰ *Ídem*.

inquietantes. En todo caso me parecería un despropósito confundir el oficio de fabulador cinematográfico con el de historiador⁵⁷¹.

La música se convierte en una herramienta más para trasladar esa fabulación, esa interpretación personal en la que *Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos* le imprimen al espectador, dirigiendo sus emociones y comunicándole constantemente el estado interno de los personajes. *Nueve cartas a Berta* en cambio, se posiciona como una obra cinematográfica con un marcado carácter experimental, sin salirse excesivamente de los cánones establecidos, tanto la música como la narrativa de cada uno de los elementos que conforman el multi-universo de la película, desarrollan un discurso impregnado de vanguardia estética tanto a nivel funcional como a nivel lingüístico. Es precisamente este planteamiento el que posiciona al filme dentro de los *nuevos cines* europeos. *Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos* mantendrán la categoría de “cine de autor” dada la fuerte presencia del director en cada una de las patas que articulan ambos proyectos audiovisuales y en la temática que los envuelve.

Las partituras escritas para los tres filmes, reafirman la concepción que Bernaola tenía del ejercicio audiovisual y de la importancia de la versatilidad del compositor a la hora de plasmar en música las necesidades narrativas de cada película. En palabras del compositor sobre las características requeridas para la creación musical en el medio cinematográfico, un compositor ante la gran pantalla debe ser “capaz de componer desde el más simple cha-cha-chá hasta el poema sinfónico más complicado”⁵⁷². Una filosofía que Antón García Abril comparte y que posiblemente ambos compositores heredaron de su paso por las aulas del maestro Lavagnino.

A pesar de que la curva de intervenciones de elementos musicales en cada una de las películas es descendente con los porcentajes de 60% (*Nueve cartas a Berta*), 48% (*Del amor y otras soledades*) y 35% (*Los paraísos perdidos*), sigue existiendo una gran implicación musical cuantitativa en relación con otros filmes de los homólogos de Basilio Martín Patino pertenecientes a esta generación de cineastas inmersos en el *Nuevo Cine Español*.

⁵⁷¹ MARTÍN PATINO, Basilio: “Filmar realidades invisibles”. En <http://www.basiliomartinpatino.org/escritos/filmar-las-realidades-invisibles/> (última consulta 8 de agosto de 2015).

⁵⁷² GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro. Op. cit.*, p. 63.

Con una plantilla instrumental muy diversa, estos tres largometrajes despliegan una conformación de texturas sonoras que se circunscribe a instrumentos y tímbricas acústicas. También intervienen técnicas interpretativas de vanguardia, pero siempre dentro del marco de instrumentos musicales acústicos. En los dos últimos casos –*Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos*– la cualidad melódica será el elemento más sobresaliente, con fragmentos musicales de gran expresividad en tesituras agudas interpretadas por instrumentos con un alto potencial lírico como el *violín* o la *flauta*.

Este diseño en torno a la concepción musical de los audiovisuales analizados, refuerza la filosofía que Carmelo Bernaola tenía sobre la memoria y la melodía: “Otro elemento esencial de la estructura musical es la memoria, que permite relacionar, partiendo de un punto ideal [...]. La melodía es una serie de choque de sonidos, esto es, armonía despotencializada [...]. Ritmo son las huellas materializadas de una energía que se desarrolla en el tiempo”⁵⁷³. Así, entenderemos la importancia de la *saliencia* melódica en un proceso donde el *leitmotiv* se establece como herramienta narrativa para realizar una comunicación de significados de manera eficaz. Este enfoque y uso del cliché como concepto general, comulga con ISOs de tipo *universal* al considerar la melodía una herramienta para la compresión y posterior refuerzo de la memoria en el proceso de percepción del audiovisual, donde se comunican significados muy diversos desde el *objeto* fílmico a veces con el objetivo de manipular al *sujeto* receptor.

Es así como la obra artística toma cuerpo en un lenguaje audiovisual, que a su vez, contiene elementos y capacidades muy diversas. Esta suma de talentos y universos artísticos son concebidos por Basilio Martín Patino, bajo una profunda reflexión sobre la identidad del ser: “A veces, hacer cine es una forma o una necesidad de preguntarse, desde la propia inseguridad, por todas las certidumbres sospechosas. Es decir, romper espejos, romper apariencias, sosiegos y autoafirmaciones”⁵⁷⁴.

⁵⁷³ *Ídem.*

⁵⁷⁴ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 12.

CONCLUSIONES GENERALES

La oportunidad de una época, un reto creativo

Tras concluir la investigación, podemos constatar que las décadas de 1960 a 1980 fueron propicias para que las nuevas vanguardias se insertasen en el cine español. Hasta entonces, en un gran número de filmes las bandas sonoras estaban concebidas con lenguajes sustentados por técnicas y procedimientos tradicionales en cuanto a la creación musical se refiere. El grupo de compositores que introdujo las vanguardias musicales a partir de finales de la década de 1950, no sólo insertaron nuevos lenguajes en el ámbito español, sino que utilizaron una industria emergente del siglo XX como es el cine, para divulgar parcialmente estos lenguajes y para fomentar su creatividad en un lenguaje vanguardista que no tenía una amplia aceptación pública. Mientras tanto, el cine les proporcionó un medio económico ligado a la actividad creativa musical, posibilitándoles profundizar en la experimentación compositiva en otras facetas.

Una vez revisada la filmografía en la que los compositores de la denominada Generación del '51 participaron, podemos observar que la variedad de géneros cinematográficos en los que su música está presente, les implicó el desarrollo de técnicas, estilos, estéticas y lenguajes muy diversos que afrontaron desde su amplia formación. Este ejercicio creativo que les supuso la composición de música aplicada a la imagen, contiene en sí mismo, una metodología intrínseca en la cual la comunicación multidisciplinar constituye su esencia. De forma que desde el origen, conceptos como la *universalidad*, la *cultura*, el *ISO gestáltico*, o el *léxico músico-cultural* están en juego. La dinámica de entendimiento entre el equipo multidisciplinar que forma la producción de una película, le aportó a este grupo de compositores no solo un ejercicio de confrontación de su propia concepción creativa en torno a la música, sino también el análisis y reflexión acerca de unos prototipos musicales asociados a pares de significados, en la mayor parte de los casos, de tipo emocional y psicológico. Por otro lado, desde el sentido puramente práctico, su participación en el mundo del audiovisual les implicó en un proceso donde el tiempo jugaba un papel muy importante exigiéndoles rapidez en la concepción creativa. Según Luis de Pablo:

Sería injusto no decir que el hecho de hacer música para cine, en última estancia, fue positivo para mí [...] porque te enseña mucho oficio, oficio de compositor. Tienes que componer rápido, tienes que componer fácil para los intérpretes, tienes

que componer eficaz, esto es, acompañar a una imagen de alguna manera. No puedes hacer lo que tú quieres⁵⁷⁵.

El movimiento de *nuevos cines* en los ámbitos español y europeo, dio lugar a la libertad creativa y a la experimentación en cada una de las aristas que articulan el multi-universo fílmico. Los directores que encabezaron este movimiento, mantuvieron esta inquietud en posteriores producciones, posibilitando una plataforma como es el denominado *cine de autor*, en la que hallaba cabida una mayor expresión y amplitud de límites en lo referente a la concepción creativa, ya sea desde el punto de vista global del audiovisual o desde el punto de vista concreto de la música. En nuestro caso, las personalidades seleccionadas, abanderados del movimiento que iniciaron, Carlos Saura, Basilio Martín Patino y Mario Camus, entre otros, se implicaron en proyectos donde su figura estaba más relacionada con la figura del *autor-director*, que con un mero ejecutor. Este rol permitió que la subjetividad personalista del director, potenciara el aspecto artístico de la película producida, posibilitando a los compositores seleccionados, una plataforma estéticamente rica desde el punto de vista creativo.

Las variables son múltiples dada la naturaleza del cine. Desde el aspecto técnico, el montaje, la fotografía, la actuación, la estructura narrativa, el temática, el texto, los diálogos, el guión o la influencia literaria, hasta la propia experimentación en la aplicación de la música, en su concepción o en la originalidad del cuerpo sonoro en la que se reencarne. La transgresión no está únicamente en la utilización del lenguaje vanguardista en sí mismo, puesto que incluso las técnicas que se desprenden de éste, se han tipificado frecuentemente en el género cinematográfico del terror o simplemente en las secuencias que requieren mayor tensión narrativa, sino también en la variable conceptual del elemento musical y de las relaciones que éste pueda tener con la imagen. El objetivo final no está únicamente en la innovación como fenómeno, sino también en la adaptación equilibrada entre los diversos lenguajes que conforman la película, para transmitir un texto coherente donde cada uno de sus elementos se confabule a favor de su unidad desde el punto de vista creativo.

⁵⁷⁵ Entrevista realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

Hubo vanguardia musical en el cine pero estuvo muy determinada por la funcionalidad cinematográfica. Los compositores más prolíficos de la denominada Generación del '51 estudiados en esta investigación, llegaron a componer bajo este lenguaje para importantes películas de la historia del cine español que además tuvieron un eco público convocando a miles de espectadores⁵⁷⁶. Sin embargo, este lenguaje de vanguardia estuvo sujeto a un determinante mayor que la propia funcionalidad: el léxico músico-cultural de la sociedad a la que se dirigía, dependiendo muchas veces de que las estructuras musicales compuestas, atendiesen a clichés estandarizados tanto en la mente del director y de su equipo, como en el entorno social al que pertenecen, puesto que la función fundamental de la música aplicada a la imagen, en gran medida estará dirigida a impactar en la estructura perceptiva del espectador.

De modo que una vez identificadas las variables que pueden determinar el *proceso de percepción* y planteadas las herramientas que estas variables nos aportan, desarrollamos un modelo analítico que contemplase dichas herramientas tras revisar los estudios realizados al respecto, y concluimos al señalar el alto grado de importancia que tiene el sonido y la música como extensión y estilización de éste, a la hora de influir, modificar y dirigir las percepciones del sujeto receptor de un texto fílmico. Tal como muestran las investigaciones en el campo de la neurociencia, la musicología cognitiva, la etnomusicología, la antropología de la música, los estudios pedagógicos de la primera infancia, la psicología y la musicoterapia, existe una profunda afinidad de la música con la psique humana desde su formación más temprana; esto radica en la flexibilidad que las estructuras musicales tienen para adaptarse a las estructuras humanas en su desarrollo cognitivo y emocional, posibilitando su cualidad comunicativa y por tanto, facilitando su repercusión en la percepción humana. De ahí la eficacia de la música en la transmisión de significados a nivel consciente e inconsciente, reforzando lenguajes no abstractos como son los códigos visuales y la narrativa implícita en la película. La percepción es un proceso fundamental para la adaptación y sobrevivencia del ser humano en sus estadios más primarios, con el sonido como uno de los estímulos

⁵⁷⁶ Tal como reflejan los datos recogidos en la base de datos de la Filmoteca Nacional y expuestos en el apartado de *Ficha técnica* al inicio de cada análisis en este trabajo. Para su consulta en <http://www.mcu.es/bddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bddpeliculas&cache=init&language=es> (última consulta el 18 de septiembre de 2015).

fundamentales para dicha adaptación. El cine, a diferencia de la pintura, la fotografía o la escultura, se vale de éste para construir su discurso en una estética tridimensional.

La naturaleza musical del ser humano desde perspectivas diversas como lo cognitivo y ancestral, lo heredado y aprendido, lo natural y cultural (B. Meyer), lo gestáltico y universal (R. Benenzon), lo universal y cultural (F. Lerdahl, R. Jackendoff), entre otras citadas en esta investigación, se aplica al audiovisual a través de fórmulas estandarizadas que refuerzan la eficacia de su repercusión perceptiva. De ahí que los *esquemas encarnados* (M. Johnson) o los *universales* con sus respectivos dominios (L.B. Meyer) puedan reconocerse como estructuras-base del *cliché* musical o *musema* (Ph. Tagg) aplicado en el universo cinematográfico. De esta forma, la función narrativa dentro del audiovisual, se articula entre el consciente y el inconsciente del espectador, donde variables como la subjetividad del director y la interpretación de la audiencia, jugarán un papel relevante. La teoría cinematográfica ha aportado etiquetas para una clasificación y posterior comprensión de las funciones narrativas de la música en el cine, de manera que entre el *on* y el *off*; lo *diegético* y lo *extradiegético* o *incidental*; la música *ficcional* y la *extra ficcional*; el *nivel externo*, el *nivel mediado* y el *nivel interno*; la música *integrada* y la *no integrada*; *empática* y *anempática*, entre otros, se tejen elementos sonoros con una gran profundidad simbólica radicada en la historia de la evolución del ser humano dentro de su cultura.

Nos enfrentamos con los ejemplos concretos de las colaboraciones entre Carlos Saura y Luis de Pablo, Mario Camus y Antón García Abril, y Basilio Martín Patino y Camelo Bernaola. En la retórica de las doce películas analizadas, encontramos el frecuente uso del cliché como concepto y como forma, dentro de un amplio lenguaje que incluye música tonal y atonal, técnicas vanguardistas, experimentación tanto con la tímbrica de los instrumentos como con su interpretación, un amplio oficio en el planteamiento del desarrollo melódico y de patrones rítmicos que responden a los *universales* de *previsión*, mientras el uso y planteamiento del formato instrumental atiende a *universales* de *poder* y de *restricciones culturales*, donde la simbología, característica sonora y técnica interpretativa de cada uno de los instrumentos musicales seleccionados, se aplica siguiendo patrones de tipo perceptual profundamente ligados a la concepción estándar del inconsciente colectivo. Autores como F. Lerdahl y R.

Jackendoff señalan cómo una cantidad limitada de música del mundo englobada dentro de la música culta del siglo XX, no está expuesta a los universales musicales:

[...] mucha música contemporánea no ofrece una medida de estabilidad tonal relativa coherente; gran parte de ella rechaza los centros tonales. Además, muchas veces no sugiere una jerarquía métrica regular, aunque la música esté escrita empleando la notación tradicional. Por medio de ‘transformaciones’ motivicas extremas o incluso la evitación de todo contenido motivico⁵⁷⁷.

Sin embargo, y desde esta perspectiva que plantean Lerdahl y Jackendoff sobre la *universalidad* en los lenguajes de vanguardia, los autores que cultivaban tratamientos de la música con fórmulas *no-universales*, como podría ser el caso de algunos de los compositores de vanguardia seleccionados para este estudio, tuvieron que abordar la música incluyendo dichos *universales*, para hacer eficaz la influencia de la música sobre el espectador en un entorno cinematográfico.

Así, dada la vocación coral de la esencia cinematográfica, la verdadera integración de la música se puede entender a través de una comparación con la estructura interna del elemento melódico que P. Schaeffer establece desde un esquema gestáltico en donde la melodía es la *estructura* y las notas sus *partes*: “La escucha de cada nota como ‘unidad autónoma’ destruye la melodía”⁵⁷⁸. Es así como ciertos fragmentos musicales sacados fuera de la esfera cinematográfica, pierden sentido y valorarlos sin su razón de ser puede llevarnos a una falsa conclusión, ha no ser que el objetivo de nuestro análisis esté desligado desde un principio del objeto fílmico.

Generalizando y sin tener en cuenta tras el análisis hemos hallado un lenguaje vanguardista en *La caza* (1965), *La madriguera* (1969) y *El jardín de las delicias* (1970) de Carlos Saura; *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus; *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino. A un lenguaje más convencional donde será fundamental el uso del *leitmotiv* como fórmula de articulación narrativa pertenecen las películas *Peppermint Frappe* (1967) y *Ana y los lobos* (1973) de Carlos Saura; *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), *Los pájaros de Baden-Baden* (1975) y *La*

⁵⁷⁷ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003, p. 329.

⁵⁷⁸ SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988, p. 168.

colmena (1982) de Mario Camus; y *Del amor y otras soledades* (1969) y *Los paraísos perdidos* (1985) de Basilio Martín Patino.

El timbre de los instrumentos musicales seleccionados para cada una de las secuencias, aporta un elemento simbólico de gran relevancia dada la carga psicológica que puede mover a través de la reverberación del sonido en los materiales con los que está construido dicho instrumento. Tenemos casos como el uso del *rabel* en *Los santos inocentes*, la *zanfoña* en *El alcalde de Zalamea*, el *órgano* en *Del amor y otras soledades* o el *piano* y la *percusión* en *La caza*, entre otros. Todos estos elementos son elegidos respondiendo al bagaje y repertorio de técnicas musicales que cada uno de los compositores posee, aportando a los largometrajes las herramientas estéticas que construyen el discurso fílmico.

En todos los casos existe un gran equilibrio en la aplicación de la música a cada secuencia, elaborando un discurso artístico coherente. Cada director articula la relación de imagen y elementos musicales, bajo un encadenamiento que responde a la totalidad de lenguajes que constituyen el filme. Así, el tratamiento de la música en las películas analizadas variará según los parámetros e ideas estéticas del director en convivencia con un universo de variables antropológicas, sociales, culturales, histórica, etc. Aunque cada uno de los compositores estuviesen supeditados a los márgenes que le daban los directores, estos músicos supieron afrontar con oficio la tarea musical dentro del contexto fílmico, hecho que hemos constatado en la articulación de estructuras fílmicas equilibradas una vez examinadas sus características y las relaciones internas de cada película.

La mayor parte de los largometrajes analizados, se conforman por una plantilla instrumental de cámara (excepto en algunas secuencias de *La leyenda del alcalde de Zalamea*, *Los pájaros de Baden-Baden*, *Del amor y otras soledades* y *Los paraísos perdidos*), respondiendo a criterios de la Escuela Impresionista Audiovisual Francesa. La música cumplirá tanto una funcionalidad de tipo ambiental, como físico y empático. El lenguaje musical abordado por los autores, apoyará gran parte de su concepción estética dirigida al impacto perceptual, con la tímbrica y la intensidad como elementos fundamentales para la eficacia de la transmisión del significado. Lerdahl y Jackendoff apuntan la importancia de estos elementos dentro del discurso musical:

En suma, que cuanto más se atenúe la posibilidad de aplicar los diversos aspectos de la gramática musical, menos estructura jerárquica deducirá el oyente de la superficie musical. Como consecuencia de ello, los aspectos no jerárquicos de la percepción musical (como el timbre y la intensidad) tienden a tener un papel más importante en especie; la ausencia relativa de dimensiones jerárquicas tiende a dar como resultado un tipo de música que se percibe de manera muy local, muchas veces como una secuencia de gestos y asociaciones⁵⁷⁹.

Esto determinará el cuerpo sonoro en el que se plasme la música, dada la cantidad de segmentos musicales cortos y atemáticos que aparecen en pantalla y que muchas veces dependen exclusivamente de una aplicación creativa de ambas cualidades: timbre e intensidad. Desde una perspectiva global, la muestra de películas seleccionadas constituye un compendio de técnicas y estilos narrativos desde el punto de vista musical en el multi-universo cinematográfico. A través del recorrido por cada uno de los largometrajes obtenemos una panorámica de lo que los autores de vanguardia musical de esta generación estaban haciendo en una plataforma ligada al lenguaje estético de los *nuevos cines*, a manos de los directores protagonistas del movimiento que regeneró el cine español a mediados del siglo XX, cuando la actividad de estos compositores empieza a ser exponencial.

La participación de esta generación de músicos en el medio del audiovisual es una prueba más de la experimentación que éstos realizaron en prácticamente la totalidad de vertientes que la *nueva música* del siglo XX podía ofrecer, teniendo en cuenta que la experimentación a través de las colaboraciones multidisciplinares, también era un vehículo frecuente en el ámbito artístico. La vanguardia no solamente estaba en la experimentación de los nuevos lenguajes, sino también en la participación de los nuevos espacios artísticos que estaban surgiendo desde principios de siglo como es el caso del cine.

Es así como el cine ofrece una plataforma para la experimentación y desarrollo en géneros que de otra forma los compositores de esta generación no habrían abordado. El audiovisual les permitió el perfeccionamiento de su oficio a través de la práctica a bordo de estéticas, plantillas instrumentales o técnicas diferentes en un escenario de

⁵⁷⁹ LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003, pp. 330-331.

multi-universos. Tanto Antón García Abril como Carmelo Bernaola, expresan la necesidad que tiene el compositor de música cinematográfica de ser flexible, de ser capaz de adaptarse y de poseer conocimiento sobre un amplio abanico de estilos y géneros musicales, para enfrentarse con solvencia al ejercicio compositivo en el texto fílmico. Según George Delarue: “Un compositor de música de películas debe ser como un actor que representa a Shakespeare, piensa y se pone como si fuera Shakespeare, y si presenta la obra de un contemporáneo debe ponerse y pensar como un contemporáneo”⁵⁸⁰.

Esta generación de compositores aportó el bagaje de su formación y su oficio en otros ámbitos, regenerando las estéticas musicales dentro del cine español y ofreciendo una calidad artística en sus creaciones que estaba a la altura del panorama internacional, no solo debido a su preparación académica, sino también a que se nutrieron para este oficio, de importantes personalidades dentro de la música cinematográfica internacional como fue el caso de Francesco Lavagnino.

Completar mediante la investigación y contrastación de los datos en diferentes instituciones, el catálogo cinematográfico de Luis de Pablo, nos ha permitido posteriormente realizar un análisis global de la filmografía de los tres compositores seleccionados y concluir la importancia de su trayectoria en el ámbito cinematográfico debido a su trabajo con relevantes directores del cine español. Por lo tanto, su testimonio musical también es y será fundamental en el estudio general del cine, para entender una época en la que esta generación de artistas, condicionados por los contextos políticos y sociales de la geografía española en manos de una dictadura, se abrió paso en un universo de nuevas posibilidades creativas inspiradas por la revolución que los lenguajes artísticos experimentaron durante el siglo XX.

De modo que tras examinar a través del desarrollo de un modelo analítico y su aplicación práctica, la complejidad que envuelve al lenguaje cinematográfico con respecto a la banda sonora, valorar la música cinematográfica desde un resultado basado únicamente en la riqueza de sus elementos musicales aplicados en la creación de ésta,

⁵⁸⁰ PADROL, Joan: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998, p. 74.

sería un error. Las consecuencias estéticas van mucho más allá. En los casos propuestos, la figura del director es fundamental. Son ellos, los *autores-directores* quienes deciden en última instancia el sentido que tendrán los elementos que integran la película. Por ello, es fundamental que la consecuencia estética final sea valorada desde una perspectiva multidisciplinar, desde donde poder plantear la pregunta de si esa propuesta funciona estéticamente y si aporta algo coherente a la obra de arte como un todo. En este caso, si el director decide que un fragmento musical debe destacar y que el espectador lo debe percibir conscientemente por un motivo estético particular, y esta decisión es efectiva y coherente a efectos narrativos, entonces aunque la banda sonora sea detectada conscientemente por el espectador como simple, ésta cumplirá su función y por tanto será eficaz.

Es así como nos distanciamos del análisis musical tradicional y afirmamos la necesidad de incorporar nuevas estructuras analíticas en constante evolución para nuevas relaciones y funciones estéticas dentro del arte en general, y del cine en particular debido a la necesidad que tenemos de categorizar para contextualizar y posteriormente comprender. En palabras del semiólogo francés Jean Molino: “La clasificación es una operación humana fundamental y concierne a una capacidad cognitiva y lingüística esencial, la categorización”⁵⁸¹.

Una vez aplicado el modelo de análisis multidisciplinar desarrollado, comprobamos y afirmamos la hipótesis de que la música cinematográfica creada por compositores de la denominada Generación del '51 para películas y directores protagonistas del *Nuevo Cine Español*, se puede analizar a través de este modelo, basado en herramientas proporcionadas por la semiótica, la etnomusicología, la antropología, la psicología de la música, la musicología cognitiva, la neurociencia, la musicoterapia, las funciones narrativas cinematográficas y la música. Los elementos que se desprendan de este análisis, serán una interpretación que aportará un marco de entendimiento para contextualizar el hecho creativo. Según afirmaba Óscar Wilde: “Todo arte es a la vez superficie y símbolo [...]. Es al espectador y no la vida lo que realmente refleja el arte. La diversidad de opiniones acerca de una obra de arte muestra

⁵⁸¹ Jean Molino en VALLEJO, Polo: *Patrimonio musical wagogo (Tanzania)*. Madrid: Fundación Sur Departamento de África, 2007, p. 103.

que la obra es nueva, compleja y vital. Cuando los críticos están en desacuerdo, el artista está de acuerdo consigo mismo”⁵⁸².

⁵⁸² WILDE, Oscar: *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Editorial Gredos, 2006, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans: *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- AGUIRRE, Javier: *Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anticine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- ALCÁZAR, Antonio: "Las Unidades Semióticas Temporales (UTS), estrategia perceptiva y vía analítica para la música". *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Ed. Universidad de Barcelona - Biblioteca, 2014.
- ALONSO, Celsa: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU D.L., 2010.
- ÁLVAREZ, Rosa; ARCE BUENO, Julio Carlos: *La armonía que rompe el silencio*. Valladolid: Sociedad General de Autores, 1996
- ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales: desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península, 2009.
- _____: *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acanalado, 2012.
- _____: *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado, 2008
- ARCOS, María de: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Sevilla: Fundación El Monte, 2006.
- ARTAZA FANO, Javier; BENITO, Luis Ángel de: *Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica*. Murcia: Editorial Infides (Instituto Fides), 2004.
- AULESTIA, Gotzon: *Técnicas compositivas del siglo XX. Tomo 1*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1998.
- _____: *Técnicas compositivas del siglo XX. Tomo 2*. Vitoria: Editorial Gobierno Vasco, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- BACA MARTÍN, Jesús Ángel: *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- BALL, Philip: *El instinto musical: Escuchar, pensar y vivir la música*. Úbeda: Ed. Turner Publicaciones, 2010.
- BANUS, Enrique: *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: Eunsu (Ediciones Universidad de Navarra), 2002.
- BAUMGARDNER, Patricia; PERLS, Fritz: *Terapia Gestalt*. México D.F.: Árbol Editorial, 1994.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- BENZON, Rolando: *La nueva musicoterapia*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2008.
- BENT, Ian: *L'Analyse musicale. Histoire et méthodes*. Editions Main d'Œuvre, 1998.
- BORCHGREVINK, H.: "Prosody and Musical Rhythm Are Controlled by the Speech Hemisphere", *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, Manfred Clynes ed. New York, Plenum Press, 1982.
- BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

- BOURNE, Joyce: *Ópera. Los grandes compositores y sus obras maestras*. Barcelona: Editorial Blume, 2009.
- BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.
- BRUSCIA, Kenneth: *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield: Charles Thomas Publisher, 1987.
- _____: *Musicoterapia. Métodos y prácticas*. México D.F.: Editorial Pax México, 2007.
- _____: *The Dynamics of Music Psychotherapy*. Barcelona: Barcelona Publishers, 1998.
- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.
- CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*. Madrid: T&B, 2007
- CARMONA, Luis Miguel: *Música & cine: Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. Madrid: Editorial T&B, 2012.
- CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos: *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ed. Crítica, 2009.
- CASARES RODICIO, Emilio: *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.
- _____: *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad Departamento de Arte Musicología, 1980.
- _____: *La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- _____: *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1986.
- _____: *Música española entre dos guerras*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- _____: *La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 49.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.
- CERAM, C.W.: *Arqueología del cine*. Barcelona: Ediciones Destino, 1965.
- CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del s. XX. Entorno a la Generación del '51*. Valencia: Rivera Editores, 2002.
- _____: *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera, 2005.
- CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- _____: *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.
- COHEN, Annabel J: "Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology ", *Music and Cinema*, Hanover, New Hampshire: Wesleyan UP, 2000.
- COLÓN PERALES, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- _____: *Nino Rota-Fellini: La música en las películas de Federico Fellini*. Sevilla: Universidad Hispalense, 1981.
- COOK, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon, 1998.
- COOPER, David: *Bernard Hermann's. A film Score Handlbook*. Westport: Greenwood Press, 2001.

- CORONAS VALLE, Paula: *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*. Málaga: Diputación de Málaga, 2009.
- CUETO, Roberto: *El lenguaje invisible. Entrevistas a compositores del cine español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003.
- CUETO, Roberto: *La caza – 42 años después*. Valencia: IVAC, 2008.
- D'LUGO, Marvin: *The films of Carlos Saura: the practice of seeing*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: *Las palabras de la música: Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, 2009.
- _____: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Ediciones Autor, 2008.
- _____: "¿Espectro? ¿Siete?". *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.
- EISENSTEIN, Sergei M.: *Cinematismo*. Buenos Aires: Ed. Quetzal, 1982.
- _____: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1989.
- ESPAÑA RENEDO, Rafael de: *La lírica: el cine va a la ópera*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2011.
- FELD, Steven: "El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli". *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (ed.)- Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- FIORINI, Héctor Juan: *El psiquismo creador*. Madrid: Editorial AgrupArte Producciones, 2007.
- FRAILE PRIETO, Teresa: *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2010.
- _____: "Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine". *La música en los medio audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- _____: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2004.
- _____: *Luis de Pablo: de ayer a hoy*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2009.
- _____: *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- GARCÍA GALLARDO, Cristobal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUÍZ HULLO, María: *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum: *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.
- GARDNER, Howard: *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2012.
- GIBSON, James: *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin, 1979.
- GÓMEZ VARAS, Patricio: "La música en *City Lights* (Charles Chaplin)". *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

- _____: "Software libre para la edición multimedia". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier; MARZAL, José Javier: *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Antón García Abril / [realización del catálogo Alberto González Lapuente]*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1991.
- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro: *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Encina Cortizo Rodríguez. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GUBERN, Román: *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península, 1981.
- GUSTEMS, Josep: *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Ed. Universidad de Barcelona - Biblioteca, 2014.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis: *Historia universal del cine*. Barcelona: Planeta, 1982.
- HALFFTER, Cristóbal: *Así se hace una ópera*. Barcelona; Madrid: Lunwerg D.L., 2004.
- _____: *El placer de la música*. Madrid: Síntesis D.L., 2007.
- _____: *Música-Poesía: semejanzas y diferencias*. Madrid: Visor, 2007.
- _____: *Una conversación con Cristóbal Halffter / David Armendáriz*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001.
- HELENO, Saña: *El franquismo sin mitos: conversaciones con Serrano Suñer*. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, Enrique: *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- HERNÁNDEZ LES, Juan: *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Ed. Mensajero (Rev. Reseña), 1986.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.
- HIDALGO, Manuel: *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones J.C., 1981.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor, 2008.
- IAPICHINO, Ricardo: *La composición audiovisual: dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio: *Libro de música: Joaquín Rodrigo. Cristóbal Halffter. Antón García Abril. Luis de Pablo. Carmelo Alonso Bernaola. Tomás Marco*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.
- IGLESIAS, Antonio: *Carmelo Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- _____: *Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, I. Albéniz-C. Halffter, Isaac Albéniz, Joaquín Turina : sus obras para piano y orquesta*. Madrid: Alùerto, 1994.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay S.A., 2005.
- JAUSET, Jordi: *Música y neurociencia*, Barcelona: UOC, 2009.
- JUAN I NEBOT, María Antonia: *Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico Diputación Provincial, 1998.
- JUNG, Carl Gustav: *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009.
- _____: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- KABAT-ZINN, Jon: *La práctica de la atención plena*. Barcelona: Kairós, 2007
- KALINAK, Kathryn: *Film Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 2001.
- KUCHASRSKI, Rosa M.: *La música, vehículo de expresión cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1981
- LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Alcorcón (Madrid): Mundimúsica, 2009.
- LABRADA, Jerónimo: *El sentido del sonido: la expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba, 2009
- LACK, Russel: *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Signo e Imagen, 1999.
- LANZA, Andrea: *Historia de la música, 12. Siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1980.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003.
- LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid (Tres Cantos): Akal, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1994.
- _____: *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- LIPSCOMB, Scott D.; TOLCHINSKY, David E: "The role of music communication in cinema". *Musical Communication*. Oxford: University Press, 2004.
- LISSA, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona: Institut Català de les Industries Culturals: Portic, 2009.
- _____: "Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga". *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- LONDON, Kurt: *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970.
- LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y audiovisual: lenguaje, análisis, representación y performance*. Material Didáctico. Barcelona: UOC, 2014.
- LÓPEZ DE LAMADRID, Claudio: *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Martín Moreno. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2009.

- _____: "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX". *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.
- MAERSCH, Klaus; ROHDE, Ulrich; SEIFFERT, Otto; SINGER, Ute: *Atlas de los instrumentos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata, (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra D.L., 1999.
- MAQOWAN, Fiona; WRAZEN, Louise: *Performing Gender, Place, and Emotion in Music. Global Perspectives*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2015.
- MARCO, Tomás: *Carmelo A. Bernaldo. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- _____: *Cristóbal Halffter*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.
- _____: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____: *Luis de Pablo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.
- MARTÍN HERRERO, José Antonio: *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1997.
- MARTÍN PATINO, Basilio: *Espejos en la niebla: un ensayo audiovisual*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, D.L. 2008.
- MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio: *Cine y literatura en Mario Camus*. Leioa (Bizkaia): Publicaciones Universidad del País Vasco, 2003.
- MARTÍNEZ NIETO, Manuel; DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de: "Val del Omar y el Edén de los Visionarios". *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.
- MATEO SABADELL, Clara: "Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé*". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- MCALLESTER, David P.: *Readings in Ethnomusicology*. New York: Johnson Reprint Corporation, 1971.
- MEDINA, Ángel: *Ramón Barce: en la vanguardia musical española*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.
- MERRIAM, Alan: *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- _____: "Usos y funciones". *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____: "Universo de universales". *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- MICELI, Sergio; MORRICONE, Ennio: *Composing for the cinema: The theory and praxis of music in film*. Lanham (Maryland): Scarecrow Press, Inc., 2013.

- _____: *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Fundació Municipal de Cine, 1997.
- _____: *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*. Milan: Ricordi, 2009.
- MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1989.
- _____: *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- MOA, Pío: *Años de hierro: España en la posguerra 1939-1945*. Madrid: La esfera de los libros, 2007.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: “¿Por qué le gusta *Shrek* a mi papá? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros en el cine infantil”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. (Ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela). Sevilla: Arcibel Editores, 2012.
- MORGAN, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- _____: *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1999.
- MORRIS, Charles: “Fundamentos de la teoría de los signos”. *Problemas y métodos de la semiología*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Mito, ópera y vanguardias en la obra de Lévi-Strauss*. Madrid, Gourmet Musical, 2013.
- _____: “Para una definición de la semiología”. *Problemas y métodos de la semiología*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.
- NETTER, Frank H.: *Atlas de anatomía humana*. Barcelona: Elsevier, 2015.
- _____: *Atlas of neuroanatomy and neurophysiology*. Teterboro (Nueva Jersey): Custom Communication, 2002.
- NIETO FERNÁNDEZ, Jorge: *Posibilismos, memorias y fraudes: el cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca, 2006.
- NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- OLAYA, María Elvira: *Lo teatral y lo paródico en la música de “Mi tío Jacinto”*. Valencia: Universidad de Minnesota, 1998.
- OMS, Marcel. *Carlos Saura*. París, Edilig, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José; AZAÑA, Manuel: *Dos visiones de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- OSMOND-SMITH, David: *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- PACHÓN, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992.
- _____: *Música y cine. Géneros para una generación*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2007.
- PADROL, Joan: *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1988.
- _____: *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2006.

- _____: *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.
- _____: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo: *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació (Bellaterra), 1990.
- PALOMARES, Cristina: *Sobrevivir después de Franco: Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*. Madrid: Alianza, 2006.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal, 2007.
- PAREDES, Javier: *Historia de España Contemporánea*. Barcelona: Sello Editorial S.L., 2009.
- PAYNE, Stanley G.: *La época de Franco (1939-1975)*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- PEÑA SÁNCHEZ, Francisco: "La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales". *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. (Ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela). Sevilla: Arcibel Editores, 2012.
- PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert J.: *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- PÉREZ ARROYO, Rafael. *Artes escénicas y teoría general de sistemas. Relaciones entre música y coreografía*. Madrid, Ediciones Alpuerto, 2013.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria del los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología y crítica del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1997.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*: Madrid, UCM, 2011 (Tesis Doctoral)
- POLO PUJADAS, Magda; RADIGALES, Jaume: *La estética de la música. La música en el cine*. Barcelona: Universitat de Catalunya (UOC), 2008.
- PRESTON, Paul: *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria, Valencia (1808-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva D.L., 2001.
- _____: *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*. Barcelona: Plaza Janés, 1986.
- _____: *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*. Madrid: F.C.E., 1978.
- RENDUELES, César: *Luis de Pablo. A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB, 2006.
- _____: *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: Editorial SB, 2006.
- RICHARDS, Michael: *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona: Crítica D.L., 1999.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.

- RODRÍGUEZ CUERVO, Marta; ELI RODRÍGUEZ, Victoria: *Leo Brouwer. Los caminos de la creación*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2009.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier: *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 2001.
- RODRÍGUEZ PIEDRABUENA, José Antonio: *La mente de los creadores: un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- RODRÍGUEZ, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ROMÁN, Alejandro: *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2014.
- _____: *El lenguaje musivisual. Semiótica y Estética de la Música Cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008.
- ROMERO FILLAT, Josep María: *M de música, del oído a la alquimia emocional*. Madrid: Alba Editorial, 2011.
- ROSS, Alex: *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- _____: *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- ROZEMBLUM SLOIN, Jorge Luis: *Glosario de instrumentos musicales*. Tres Cantos (Madrid): Akal D. L., 2011.
- RUIZ TARAZONA, Andrés: *Antón García Abril: un inconformista: el compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- RUSSELL, Lack: *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1997.
- RUSSELL, Mark; YOUNG, James: *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Editorial Océano, 2002.
- SACHS, Curt: *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurion, 1947.
- SACKS, Oliver: *Musicofilia. Relatos de música y el cerebro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- SALAMA P., Héctor: *Psicoterapia Gestalt*. Barcelona: Amat Editorial, 2010.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave D.L., 1982.
- _____: *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- SALIUS GOMÁ, Jesús: *Etnoarqueología. La producción de sonidos y la reproducción social en las sociedades cazadoras-recolectoras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Filmando el cambio social: las películas de la transición*. Barcelona: Laertes, 2014.
- _____: *Mario Camus*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

- SANTOS, Juliá: *Hoy no es ayer: ensayos sobre historia de España en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010.
- SAPRÓ BABILONI, Marcos: “Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoníaco y el precedente español de la tetralogía templaria”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. (Ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela). Sevilla: Arcibel Editores, 2012.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHAFER, Murray R.: *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1969.
- _____: *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1967.
- SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid, Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2007.
- SEVILLA LITERRI, Gabriel: *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- SIMS, Bryan R.: *Music of the twentieth century. Style and structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- SLOBODA, John A.: *La mente musical: la psicología de la música*. Madrid: Editorial Antonio Machado Libros, 2012.
- SOKOLOV, Alexander: *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*. Granada: Editorial Zöllner & Lévy, 2005.
- STRAVINSKI, Igor: *Poética musical*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2006.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: *De Madrid, a Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 2001.
- _____: *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Universidad Seminario Interdisciplinar de teoría y estética musical, 2008.
- _____: *Música española entre dos guerras*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- _____: “Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto”. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Ed. Celsa Alonso. Madrid: ICCMU, D.L. 2010.
- SWANWICK, Keith: *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2000.
- TAGG, Philip: *Music's Meanings. A Modern Musicology For Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press, 2012.
- TÉLLEZ, José Luis: *Paisajes imaginarios: Escritos sobre música y cine*. Madrid: Cátedra, 2013.
- THOMAS, Hugh: *La Guerra Civil Española*. Barcelona, Mondadori, 2001.
- TOLSTOI, León: *La sonata a Kreutzer*. Barcelona: Editorial Labor, 1979.
- TRANCHEFORT, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza D. L., 2008.
- TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 1999.
- TRIAS, Eugenio: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg, 2010.
- ULRICH, Michels: *Atlas de música, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- VALLEJO, Polo: *Patrimonio musical wagogo (Tanzania): contexto y sistemática*. Madrid: Entimema CIDH CRUMA, 2008.
- VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan: *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Editores, S.A., 1990.

- VENTÓS, Rubert, de: *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones 62, 1969.
- VERNON, Kathleen M.; EISEN, Cliff: "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2006.
- VIEJO VIÑAS, Breixo: *Música moderna para un nuevo cine: Eisler Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008.
- VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica, 2008.
- VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor, 2003.
- _____. *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*. Bilbao, Ikeder, 2004.
- VOLDER, Piet de: *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- VV.AA.: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta D.L., 2008.
- _____: *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, 2007.
- _____: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999-2002.
- _____: *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2011-2012.
- _____: *Doce Notas Preliminares. Alrededor del cine*. Madrid: Doce Notas, N°15, 2005.
- _____: *Doce Notas Preliminares. L'analyse de la musique*. Madrid: Doce Notas, N°19-20, 2007.
- _____: *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.
- WILD, Rebeca: *Etapas del desarrollo*. Barcelona: Herder Editorial, 2011.
- WILDE, Óscar: *El crítico como artista*. San Lorenzo de El Escorial: Langre Editorial, 2001.
- WILLEMS, Edgar: *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.
- WOOD, Guy H.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- XALABARDER, Conrado: "Principios informadores de la música de cine". *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- XENAKIS, Iannis: *Música de la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Akal, 2009.
- YLLÁN CALDERÓN, Esperanza: "La transición franquista a la democracia". *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Ed. Laertes, 2014.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y REVISTAS ONLINE

- ARUS, Eugenia; PÉREZ MORENO, Jessica; CAPDEVILA, Reina: "Balance de la investigación sobre educación musical temprana". *Eufonía. Didáctica de la Música. Educación temprana hasta los 4 años*. Núm. 59, octubre-noviembre-diciembre, 2013, p. 13.
- BLACKING, John: "L'home producteur de la musique". *Musique en Jeu* 28, 1977.
- EGERMANN, Hauke; FERNANDO, Natalie; CHUEN, Lorraine; MCADAMS, Stephen: "Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies", *Frontiers. Frontiers in psychology. Emotion science*. 7 de enero de 2015. En <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.01341/full>
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Conversaciones con Cristóbal Halffter". *Música*. N° 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 149-164.
- _____: "Conversaciones con Luis de Pablo". *Música*. N° 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 165-180.
- HARRISON, Frank: "Universals in music: towards a methodology of comparative research". *World of Music* 19 (1-2), 1977, pp. 30-36.
- HARWOOD, Dane L.: "Universals in music: a perspective from cognitive psychology". *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 3 (Sep., 1976), pp. 521-533.
- HOOD, Mantle: "Universals attributes of music". *World of Music* 19 (1), 1977, pp. 63-69.
- JONQUERA JARAMILLO, María Cecilia: "Métodos históricos o activos en la educación musical". *Revista musical electrónica LEEME*, n°14, noviembre, 2004, pp. 27-28. En <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>
- JURADO, Miquel: "Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia en la posguerra". *El País*. 10 de noviembre de 1987. En http://elpais.com/diario/1987/11/10/cultura/563497210_850215.html (última consulta el 10 de agosto de 2015).
- KALINAK, Kathryn: "The Fallen Woman and the Virtuous Wife: Musical Stereotypes in The Informer, Gane with the Wind, and Laura," *Film Reader* 5, 1982, pp. 76-82.
- KOELSCH, Stephan; KASPER, Elizabeth: "Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing". *Nature Neurosciences*, Leipzig, 7 (3), pp. 302-307, 2004. En <http://www.nature.com/neuro/journal/v7/n3/abs/nn1197.html>; <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1968-12019-001>; http://en.wikipedia.org/wiki/Mere-exposure_effect#cite_note-zajonc_1968-4 y <http://sociologiadivertida.blogspot.com.es/2013/02/el-efecto-de-mera-exposicion.html>
- LACÁRCEL MORENO, Josefa: "Psicología de la música y emoción musical". *Educación*. Murcia: Universidad de Murcia, num. 20-21, diciembre, 2003, pp. 213-226. En <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/138/122>
- LECOMPTE, Michel: "Un modèle pratique d'analyse audio-visuelle pour l'enseignant et le mélomane". *Analyse Musicale. Société Française d'Analyse Musicale*. París: año I, n. 5, 4to trimestre, 1988, p. 40-44.
- LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel: "Del amor y otras soledades. En la encrucijada del 'nuevo cine español'". *Nuestro cine*. Num. 90, octubre, 1969.

- LÓPEZ CANO, Rubén: "Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 [11]. Barcelona. En <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- _____: "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". *Blog Papeles Suelos*. Texto didáctico, 2007.
- MARTY, Francois: "Un précédent remarquable: F. de Saussure et le grand tournant des sciences du langage". *Analyse Musicale*. Société Française d'Analyse Musicale. París: año III, n. 11, 2do trimestre, 1988, p. 19-20.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: "La semiologie musicale dix ans après". *Analyse Musicale. Société Française d'Analyse Musicale*. París: año I, n. 2, 1er trimestre, 1986, pp. 22-33
- NOMMICK, Yván: "El 'Círculo Manuel de Falla', destello de la música española de posguerra". *La opinión de Granada*. 30 de enero de 2005. En http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316131702_139.pdf (última consulta el 11 de agosto de 2015).
- PEÑALBA, Alicia: "El cuerpo en la música a través de la Teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Barcelona: núm. 9, diciembre, 2005. En <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200912.pdf>
- RAMÓN RIPOLL, José: "La Generación del 51 y la renovación musical española". *Música y escena*. Centro Virtual Cervantes, 15 de septiembre de 2004.
- REY, Emilio: "Aspectos metodológicos en la investigación de la música tradicional oral". *Revista de Musicología*, Vol. XII, n° 1, enero-junio, 1989, pp. 149-171.
- SHIFRES, Favio: "Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical", *Revista de Historia de las Psicología*, Vol.27, N° 2-3, 2006, pp. 21-30.
- SUCASAS FERNÁNDEZ, Ángel Luis: "La música como acto reflejo universal", *El País Digital*. En http://elpais.com/elpais/2015/01/08/ciencia/1420672954_338028.html
- TAGG, Philip: "¿Para qué sirve un musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia". *Conferencia V Congreso da IASPM-LA*. Río de Janeiro: 2004, pp. 1-2. En <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf>
- _____: "Analising popular music: theory, method and practice". *Popular Music*. Vol. 2, Theory and Method, 1982.
- TÉLLEZ, José Luis; LINÁS, Francesc: "Ver, oír" y "Entrevista con Carmelo Bernaola". *Contracampo. Revista de cine*. Madrid: año II, n. 8, ene. 1980, p. 19-42.
- TORRIJOS, Pedro: "Perfección: Música diegética y música extradiegética". *Jotdown Contemporary Culture Magazine*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/>
- VITOUCH, Oliver: "When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception". *Psychology of Music* 29, 2001, pp.70-83.
- WACHSMANN, Klaus: "Universal perspectives in music". *Ethnomusicology* 15, 971, pp. 381-384.

- WINDSOR, William Luke: "An ecological approach to semiotics". *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 34. (2) 179-198, 2004.
- WINTERS, Ben: "The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space". *Music and Letters* 91 (2), 2010, pp. 224-244. En <http://ml.oxfordjournals.org/content/91/2/224.abstract>
- ZAJONC, Robert: "Attitudinal Effects Of Mere Exposure". *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol 9 (2, pt. 2.), Jun 1968, 1-27.
- ZATORRE, Robert J.; EVANS, Alan C.; MEYER, Ernst: "Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch". *The Journal of Neuroscience*. April, 1994, 14 (4), 1908-1919.

TESIS DOCTORALES Y DIPLOMAS DE ESTUDIOS AVANZADOS (DEA)

- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La "focalización" de la Vanguardia artística en la posguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Pedro C. Cerrillo. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998
- GARCÍA SORIANO, Esther: *Estudio bibliográfico y analítico de la música cinematográfica*. DEA dirigido por la Dr. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III, 2002.
- _____: *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Victoria Eli. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2014.
- GERTRÚDIX BARRIO, Manuel: *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco García. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de C.C.I.I., Servicio de Publicaciones, 2003.
- PEÑALBA, Alicia: *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rubén López Cano y el Dr. Enrique Cámara. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2008.
- VESGA NARANJO, Catalina: *La música de Luis de Pablo en el cine de Carlos Saura*. DEA dirigido por la Dra. Victoria Eli y la Dra. Marta Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2004.

CONFERENCIAS, ENTREVISTAS Y SIMPOSIOS

- CURESES, Marta: "La generación del 50. Entre la destrucción y la reconstrucción". *Ciclo Aula Abierta: Medio siglo de música en España (1950-2000)*. Madrid: Conferencia en la Fundación Juan March, 22 de noviembre de 2005. En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2544&l=1> (última consulta el 11 de septiembre de 2015).

ENTREVISTA: realizada a Antón García Abril en su domicilio de Madrid el 15 de septiembre de 2012.

_____: realizada a Luis de Pablo en su domicilio de Madrid el 12 de abril de 2000.

MARCO, Tomás: "De los maestros al 27". Ciclo Aula Abierta: El esplendor de la música española (1900-1950). Madrid: Conferencia en la Fundación Juan March, 11 de mayo de 2004. En <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2169> (última consulta el 11 de abril de 2015).

VESGA NARANJO, Catalina: "Antón García Abril y Mario Camus. Criterios analíticos en el proceso audiovisual". VIII Simposio Internacional *La creación en la banda sonora*, Madrid: 23-26 de abril de 2014. En <https://docs.google.com/document/d/1t9Zqwc12K8vyLBeUhPksGN54aEuyo7OzPbUEiHokvk/pub>

PÁGINAS WEBS

<http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/abnetopac/>
http://csml.som.ohio-state.edu/what_is_music_cognition.html (Centro de Cognición Musical de la Universidad de Ohio)
<http://rlopezcano.blogspot.com.es/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> (Rubén López Cano)
<http://www.allmusic.com> (*Allmusic*)
<http://www.basiliomartinpatino.org>
<http://www.basiliomartinpatino.org/basilio-martin-patino/bibliografia/>
<http://www.bne.es/es/Servicios/FuentesInformacion/MusicaYCine/>
http://www.bolamar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=80&lang=es
<http://www.brams.org> (Laboratorio de Investigación BRAMS)
<http://www.catalogodecompositores.com/>
http://www.conservatoriovirtual.com/cursos_ficha.asp?Curso=57 (Conservatorio Virtual)
<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>
<http://www.fundacionbenenzon.org/profdrbenenzon/cvmodelobenenzon.html> (Fundación Benenzon)
<http://www.imdb.com>
<http://www.lastfm.es> (Last Fm)
<http://www.lopezcano.net/>
http://www.march.es/musica/contemporanea/archivo/fichaCompositor.asp?Id_Compositor=61
<http://www.mcu.es/bbddpelículas/cargarFiltro.do?layout=bbddpelículas&cache=init&language=es>
<http://www.mecd.gob.es/bbddpelículas/cargarFiltro.do?layout=bbddpelículas&cache=init&language=es> (Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales)
<http://www.nopuedocreer.com/quelohayaninventado/4578/holofonia-el-sonido-en-3d/> (Holofonía)
http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf
<http://www.osvaldo.com/blog/>
<http://www.youtube.com/watch?v=kAh17if6gnk> (Barrio tráiler)
<http://www.youtube.com/watch?v=txTCnrPK4cAl>
<https://www.spotify.com/es/> (Spotify)
https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=IUDTlvagjJA (Holofonía)
<https://www.youtube.com/watch?v=DjKj-pE1u7E> (Il Postino, 1994)

ANEXOS

ENTREVISTA CON LUIS DE PABLO

Madrid, 12 de abril de 2000

¿Maestro Luis de Pablo, podría contarnos cuál ha sido su experiencia con el cine?

Yo no le doy mayor importancia a la música de cine. Para mí la música de cine ha sido una manera cómoda o fácil, de ganarme la vida con la música. En una época en la que yo era mucho más joven que ahora y en donde la música mía, que yo considero, ni era tan abundante como es ahora ni tampoco se tocaba con la frecuencia que se toca ahora. Entonces tenía que buscar algún precedente para ganarme la vida con la música porque lo que no quería era hacer otro trabajo que no fuese musical. A pesar de todo lo hice. Yo soy abogado, tengo un título de derecho y estuve trabajando en Iberia, la compañía aérea, un cierto tiempo como también en la Secretaría Técnica de la Administración, para poder subsistir porque de la música era difícil. Estoy hablando de los años cincuenta. Pero en el mismo momento en el que entré en Iberia, muy paralelamente, tuve suerte y empecé a hacer música para cine. Sobre todo lo primero que hice fueron documentales. O sea cortometrajes.

¿De qué tipo?

Pues de todo. Desde documentales de tipo turístico, documentales sobre Córdoba o sobre lo que fuese. Hasta hacer documentales (estoy hablando claro está, sobre la música) de promoción industrial. Es una cosa que yo no sé si sigue existiendo, me imagino que sí, pero que es un mundo muy particular. Por si no lo conoces te lo explico en dos palabras: Muchas compañías constructoras que hacen carreteras, o que hacen pantanos...o cosas de ese estilo, o que hacen fundición, compañías de industria pesada podríamos decir, por lo menos fue mi caso así, hacían muchas veces un pequeño corto que les servía de propaganda para poderlo mandar aquí o allá, para demostrar bien que hacían las cosas -verdad-, entonces estos documentales se los encargaban al realizador y ese documental tenía que tener una música. Bueno, yo entré en ese mundo porque tenía un amigo que era productor de ese tipo de documentales industriales y tuve mucha suerte. Porque era una cosa bastante fácil de hacer. Pero luego eso se transformó y entré

en contacto con el largometraje, siempre en la misma década de los cincuenta, un poco más tarde.

Sí, en el catálogo la primera obra es de 1956, al menos así consta.

Si, pero el primer largometraje, no me acuerdo muy bien, debió ser del final de los años cincuenta. Ahora mismo no recuerdo cuál, si me das nombres te lo digo...

Sí, tengo aquí mismo una lista de 36 títulos, no todos tenían fecha. Por ejemplo: A través de San Sebastián...

Sí, eso sigue siendo un corto.

A través del fútbol

También.

A un dios desconocido

Ah! Eso viene mucho más tarde. Es un largo pero es de los setenta.

Crimen de doble filo

Sí, ese también es un largo. Quizás de los setenta.

De cuerpo presente *del 64.*

Si, esos eran los sesenta. Eso es un largo también. Todos esos son largos.

Si, aquí hay otro, El documento sobre la industria de los Huarte.

Claro, y hay otros documentales. Quizás no estén reseñados porque la verdad es que yo no me acuerdo muy bien. Esos son casi todos largometrajes.

¿Qué me puede decir de La caja de las sorpresas que no consta con director?

La caja de las sorpresas yo creo que es un documental un poquito largo sobre el circo. El productor era José Luís Zavala, pero no recuerdo quién era el director. Hubo también en ese mismo momento un largo que era sobre los reyes magos, pero el título de la obra no lo recuerdo ahora mismo. El director era Borja Moro.

Si, puede ser El hombre del expreso de oriente.

Si, efectivamente. Eso debe ser de la misma época: primeros años sesenta.

¿Por qué empezó a hacer largometrajes?

La razón de por qué yo hice largometrajes o por qué entré en ese mundo, -bueno, no es la única razón pero es una de las más importantes- es porque la persona que había hecho el cortometraje *A través de San Sebastián*, Elías Querejeta, en aquella época era director de cine también, aunque después fundó una productora que se llama como él. Entonces, al hacer la productora, me ofreció la posibilidad de ponerle música a todas las películas que estaba produciendo, por ejemplo películas de Antonio Eceiza, Carlos Saura, Victor Erice, Claudio Guerín, Egea, la primera película de Manolo Gutiérrez Aragón que se llamaba *Habla mudita* y demás gente. Todas llevan música mía y fueron hechas en la misma época.

¿Pero a finales de los sesenta también se vinculó con el medio, no?

Sí, es una historia que te explico: Yo como digo, dejé el cine en cuanto pude, y entonces pasé bastantes años fuera viviendo de forma permanente en otros países -aunque venía a España, claro está- siendo residente en Estados Unidos y en Canadá. Entonces durante esa época que estuve fuera, cerca del 72 al 76 aproximadamente, yo no hice cine, y si lo hice sería de una manera muy puntual. Pero a la vuelta a España cuando decidí quedarme definitivamente, se había muerto Franco y quería volver a mi país, tuve que aceptar trabajos cinematográficos porque me volví a encontrar en una situación no demasiado cómoda desde el punto de vista económico para subsistir aquí. Entonces hice *A un dios desconocido*, *Las palabras de Max*, *Reina zanahoria*, y alguna otra más.

¿Todas estas con la misma productora Elías Querejeta?

Si, yo creo que si. Pero esa es un poco la historia en pocas palabras, naturalmente no toda la música que yo he hecho para cine igualmente poco interesantes. Hay unas que son interesantes. Y se vinculaban con el director de cine, bueno, ahora se me olvidan muchos, pero uno que es importante es Angelino Fons. Hice música para alguna de sus películas, *La busca* por ejemplo. Por otra parte, sería injusto por mi parte, el no decirte que el hecho de hacer música para cine, en última estancia fue positivo para mí.

¿Por qué se alejó del cine?

La razón por la que yo no quise pertenecer al mundo del cine es porque no es para mí, pero fue positivo porque te enseña mucho oficio, oficio de compositor. Tienes que componer rápido, tienes que componer fácil para los intérpretes que lo hacen, tienes que componer eficaz, esto es acompañar a una imagen de alguna manera. No puedes hacer lo que tú quieres.

¿Tal vez se está muy condicionado?

Tienes que someterte a lo que el director te dice porque el director es el responsable. Por otra parte como la música se interpreta dos días después de haberla terminado porque siempre se va con prisa, eso te permite en muchas ocasiones experimentar, hacer alguna combinación discreta para que nadie se sienta sin vestiduras, y eso de alguna manera te sirve un poco de laboratorio. Por su puesto no se trata de engañar a nadie, yo lo decía: “voy a tratar de hacer esto haber qué tal resulta”. Eso por una parte. Por otra, ante lo negativo, hay que estar uno muy subordinado a lo que le dicen. En la música de cine no hay forma humana de ser absolutamente libre. Es verdad que hay gente que dice que esa disciplina -que el compositor se tenga que someter- es saludable, que le enseña a componer casi como a medida. Eso no es verdad. Porque los ejemplos que nos quedan del pasado no siguen del todo una línea. Pueden haber condicionantes, de hecho es absolutamente evidente que Beethoven siguió el recado de hacer una misa por parte del archiduque Rodolfo, que era su discípulo de piano, pero Beethoven hizo la misa como quiso. Además en aquella época hacer misas era algo que se esperaba del compositor,

que era muy normal. Mozart hizo cantidad de divertimentos que le encargaban. Sí, yo sigo haciendo encargos, pero los encargos que me piden jamás me dicen que tengo que someterme a esto y aquello. Yo hago el encargo como entiendo que lo debo hacer. A lo mejor hay exigencias pero no estéticas, sino técnicas. Entonces, un cuarteto me pide una obra, yo no la voy a escribir para piano, porque me lo ha pedido un cuarteto. En el caso del cine, había una escena en la que un hombre y una mujer se daban un beso y entonces tiene que sonar una música que se entiende debe ser romántica, verdad, por decirlo de alguna manera. Entonces tienes un que hacer lo que el director entiende por música romántica, que es difícilísimo de saber. Eso a mí no me gusta, no estoy en casa. Dicho eso, lo repito porque quiero que quede bien claro, que yo al cine le estoy agradecido primero porque me permitió vivir durante algunos años, y segundo porque me obligó a tener un oficio muy especial, muy particular que es bueno saber. Todo esto que te estoy diciendo ahora en el año 2000, a lo mejor ya no es así, yo he perdido contacto con el mundo del cine, pero me imagino que ahora se hace mediante procedimientos sintéticos que miden de forma automática la milésima de segundo. No como antes que tenía que tenías que tener mucho cuidado de no pasarte. No sé si lo que te estoy diciendo es aplicable hoy en día. Lo que sí es aplicable es que seguramente en el cine hay un equipo y ese equipo está dirigido por alguien. Y ese alguien es el que manda.

¿Recuerda alguna película que le entusiasme en especial?

A mí hay muchas películas que me han entusiasmado. Pero lo que si digo es que las películas que me han entusiasmado no me entusiasman para hacer música sino como películas.

¿Y alguna en la que se sintiera más cómodo?

Desde luego hay algunas que me han apetecido más pero de ahí a entusiasmar me desde el punto de vista musical... Es que uno de antemano tiene una posición donde el entusiasmo se debe excluir. Es bueno excluir el entusiasmo. Me explico: cuando uno se entusiasma normalmente se descontrola y quiere hacer lo que le apetece. En aquella época era tabú, el músico era un mandado, tenía que hacer lo que le mandaban. Y además pedirle entusiasmo es como pedirle peras al olmo, no sé si queda claro lo que quiero decir. El entusiasmo se produce sus mejores frutos cuando la persona

entusiasmada da rienda suelta a su imaginación. Pero si una persona está tan subordinada... Habrá momentos en los que te guste lo que estás haciendo, claro que si. Yo puedo nombrar algunas películas en las que me ha gustado componer la música porque me gustaba la imagen y me gustaba el esqueleto, algunas, no digo todas: *La caza* de Saura, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, *A un dios desconocido* de Chavarri, *La reina zanahoria* de Gonzalo Suárez... se me queda alguna en el tintero seguramente pero en esas la historia me gustaba y la realización también me gustaba y me encontraba con dificultades muy distintas. Era interesante. Me gustaba lo que ahí se decía y cómo se contaba la historia. Recuerdo que *De cuerpo presente* fue muy divertida por lo disparatada me interesó hacer la música. Pero no se puede decir que fue ese mi ideal porque no lo era.

¿Y el proceso de entonces cuál era?

Podía variar pero había puntos comunes. En primer lugar era conocer el guión y tomar algunos apuntes en donde te parecía que podía ir música. El siguiente paso era muchas veces asistir al rodaje para familiarizarte con lo que estaban haciendo. El tercer paso, ya más próximo a la confección de la música, era ver el copión. El copión era la copia que se iba haciendo de todo el material rodado en lo que es la moviola, un aparato que seguramente ya no se usa donde se hacía el montaje. Se iba viendo todo lo rodado, se frenaban las tomas y se ajustaba al montaje. Entonces el compositor no estaba presente en todo eso que podía ser muy largo. Estaba presente cuando el copión había avanzado. El original no se podía montar así porque te lo cargas. Entonces sobre la copia se hacía el montaje, repito que a lo mejor te estoy hablando de técnicas que ya no existen, te estoy hablando de cuando yo hacía cine. Entonces todo era muy artesano. El director y el montador discutían sobre cómo montar los planos, si aquella secuencia era demasiado larga, si duraba poco y el espectador no se enteraba de lo que pasaba, si había que añadir algo más, todo esto, verdad. Una vez visto el copión, se discutía con el director las secciones que necesitaban música y qué tipo de música debía ir insertada, con qué características según el director. Por ejemplo: En este trozo 20 segundos de música de suspense. Y aquí en esta secuencia de un minuto o de dos, y claro, luego se ponía Beethoven. Entonces te ponías a trabajar porque la grabación se hacía dos días más tarde porque se corre muchísimo. El copión estaba listo y debías tener la banda sonora una vez que la copia estandar se terminara. En algún caso era diferente. Habían

instrucciones operativas. En el caso de que una canción estuviera incluida en el guión, esa canción debía estar lista para el rodaje, con lo cual debía ser compuesta con anterioridad. Pero lo normal es que la música se haga después.

¿La música que hizo fue casi siempre instrumental o también hubo alguna cosa vocal, electrónica quizás?

Era casi siempre instrumental. Y yo hice alguna vez una música electrónica con una película que se llamó *El sonido prehistórico* de Nieves Conde. Y también en algún cortometraje me permití el lujo de hacer música electroacústica porque como era sobre temas industriales le iba bastante bien. En largos lo he hecho poco. Canciones casi nada, alguna vez para televisión y para teatro.

¿Cómo fue su experiencia con el teatro?

En el teatro pasaba lo mismo. Era el director de escena el que daba las órdenes. ¡Hombre! Alguna vez ha sido al contrario, es decir que alguien se ha servido de una música mía preexistente, cosa que yo le agradezco, y hacer una película sobre ella. Ha pasado dos veces en dos cortos: una para la visita turística de Lanzarote, una cosa bastante curiosa que se escogiera una obra mía. Pero el director la escuchó y le gustó, sobre todo porque, no sé si sabes que Lanzarote tiene un paisaje volcánico, lunar, le iba bien. Ahora no recuerdo el nombre del director. Y otro corto de Gonzalo Suárez era *Asturiana* que habla sobre el folklore asturiano, y más sobre la mitología asturiana, porque sabes que Asturias es una región muy celta. Que ha conservado más que en otros sitios de España, personajes de la mitología céltica populares. Fue un documental muy gracioso que se apoyó en una obra mía coral que se llama *Yo lo vi* para que sirviese de marco de lo que se había hecho. Alguna vez también hice lo que en inglés se llama *jingle*, es decir spots publicitarios para el intermedio de una película en el cine.

¿Cómo fue su experiencia con Carlos Saura, por citar a algún mito del cine español?

Yo he tenido buenas relaciones con él, lo que pasa es que yo dejé de trabajar por eso, en el caso de Saura, es un hombre que tiene clarísimo lo que quiere para cada película. Y muchas veces lo que él quiere, yo no quiero hacerlo. Por otra parte se ha metido por un

camino donde la música de un compositor vivo no le interesa. Me refiero a películas como *El amor brujo* de Falla, alguna cosa sobre flamenco por ejemplo. O *La prima Angélica* que es probablemente una de sus mejores películas donde utilizó la *Sexta canción Iralda* de Mompou.

¿Qué opina de la posición, similar a la suya, frente a la cinematografía española de otros compositores?

Yo creo que si un compositor tiene deseos de hacer una obra personal, no puede estar a gusto con todo esto, por definición. Claro, uno siempre puede invocar a todas esas cosas que si Prokofiev con *Alejandro Nevsky* o con *Iván el terrible*...si, se puede citar algunos ejemplos con directores como Eisenstein, que es un caso único. Pero yo añadiría sin ánimo de ser pedante, que *Alejandro Nevsky* o *Iván el terrible* no son las mejores obras de Prokofiev, un gran compositor por otras obras y no precisamente por esas. En fin, es difícil separar una obra de música para cine que separada de la imagen tenga la envergadura de una obra musical independiente. Es decir, no se puede hablar seriamente de *West Side Story* como gran música. Es una música excelente de un musical americano, ya sabemos lo que es. Seamos realistas. Por muy americano que sea, es mucho mejor *La verbena de la paloma* del maestro Breton que tampoco es una gran obra. Si hablamos de música, vamos a hablar de música. Con todo esto quiero decir que lo compositores que quieren dedicarse a hacer música de cine, me parece bien, ellos saben cuáles son las condiciones. Lo importante, y quiero que quede claro, es estar donde uno se siente a gusto, sea donde sea. Cada uno escoge el lugar de acuerdo con su propia naturaleza. Esto no es una postura que desdeñe otras, tan sólo una opción de vida que va con los principios de cada uno. Es el lugar donde te sientes que eres tú y que estás haciendo lo que quieres hacer. Pero en general, creo que lo que he hecho para cine no es algo que aporte demasiado a i obra o que tenga un lugar importante en ella. Es un trabajo ocasional donde he colaborado con poco nivel puesto que no he podido hacer lo que quisiera hacer aunque sea música firmada por mi. ¡Qué le vamos a hacer! De todas formas, las películas que te he citado están más cerca de lo que yo he hecho dentro de la música independiente. En el caso de Gonzalo Suárez ha sido una experiencia especial porque es un gran amigo mío y yo lo admiro como realizador, y sobre todo como escritor. En el caso de *La caza* simplemente porque es una gran película y estaba contento de trabajar en una producción tan renombrada y tan hermosamente realizada. Bueno, y Víctor Erice con *El espíritu de la colmena* que es una de las grandes películas

de la historia del cine español. Ha sido una aventura arriesgada. Yo te puedo contar una anécdota que no tiene más mérito que el de ser real: Yo he estado bastantes veces en Japón por motivos profesionales, y una vez, estaba yo invitado a una presentación de una fundación japonesa muy importante, la Santori, quizás la conozcas porque tiene sucursales en Latinoamérica. Bueno pues tiene una sala de conciertos y una sala de conferencias. La cuestión es que tuve una entrevista general con el público porque me habían pedido una obra muy gorda para orquesta y se tocaba al día siguiente, entonces una jovencita como de tu edad, encantadora, se pone de pie y me dice en un inglés bastante bueno que está muy contenta de tener la ocasión de conocerme porque me admira hace mucho tiempo, porque yo soy un compositor que ha hecho una gran música de una de las películas más bellas del mundo, *El espíritu de la colmena*. Resulta que esta película es sumamente popular entre los japoneses. Y claro, me dejó...pero qué le vamos a hacer. La música que van a oír ustedes mañana, no tiene nada que ver con lo que yo hice en la película de Víctor Erice.

Es un honor haber compartido este momento con usted. Quiero agradecerle su predisposición, sinceridad y generosidad. ¡Muchas gracias!

Madrid, 15 de septiembre de 2012

¿Maestro, podría hablarnos de la Generación del 51, del grupo Nueva Música, de cómo fue esa experiencia?

Sí. Es un grupo dirigido o capitaneado por un crítico de música, yo diría que más que crítico, porque era un pensador, que fue Enrique Franco. Pues, de alguna manera nos aglutinó o nos reunió a todos con la idea de compartir una filosofía de un grupo de jóvenes que empezábamos en aquel momento a componer música y que de alguna manera se iniciaba en lo que se llamaron las vanguardias en aquel periodo. Entonces no estuvimos al margen de ese planteamiento de vanguardia y la idea de este grupo era de alguna forma romper con la música anterior, en el sentido de llevar unos planteamientos mucho más europeos y no de lo característicamente español. Los compositores anteriores a nosotros todavía vivieron a la estela de Manuel de Falla y de Albéniz, de Granados y de Turina, etc. Estaban viviendo un momento en el que se estaban debatiendo estas modernidades incluso ambiguamente y lo que sentían que era una música muy popular, muy cercana a la entraña de la música española, en un sentido casi literal, un folclore casi llevado a un sinfonismo. Nuestra idea era distinta, era crear un tipo de música que enraizase más con los planteamientos y los tipos de estéticas que en ese momento empezaban a vivir, a tener ya un cierto sentido en toda la música europea y en consecuencia, en la música que hoy se llama global, porque todo lo que ha ocurrido en Europa en música, ha tenido unas irradiaciones muy claras y muy definidas en todo el mundo. Por lo tanto en esa línea nos movimos. Ahí teníamos una coincidencia total y desde luego lo que quedó muy claro con la perspectiva del tiempo, es que estos grupos son interesantes para compartir ideas, para compartir ilusiones, para compartir ambiciones, es decir, unificar criterios de vida artística pero lo que queda bien claro es que después, una vez planteado todo de esta forma, cada compositor es un ser único y de no ser así, a mi me parece que no tienen ningún sentido. No creo en ninguna escuela y no creo en ningún grupo de compositores. Se han agrupado por formas de pensamiento más o menos relacionado, no en esta época sino en cualquier época de la historia, están los cinco en Francia, los rusos... pero después cada uno, cuando hay un

verdadero compositor, marca su propia personalidad y su propio lenguaje. Y eso fue lo que yo podría decir en principio del grupo Nueva Música.

¿Sobre Fernando Ember me podría decir algo? He encontrado muy poca información sobre él.

Muy poco. Tuve muy poca relación con él. Le conocí y nos tratamos siempre cordialmente. Pero yo nunca tuve relación con él sabiendo que fue presidente de las juventudes musicales y que era un hombre muy apasionado por la música. Era una persona muy cercana de la música que se estaba haciendo entonces, de la que empezábamos a hacer todos y que silbaba muy bien. Era un gran silbador.

¿Dentro del cine ha tenido que acercarse al folclore de forma literal?

No, en absoluto. El cine es un medio de comunicación absolutamente nuevo en el siglo XX, es el único procedimiento estético o esquema de comunicación o participación social que es nuevo. Los demás todos estaban ya en el siglo XIX, XVIII, XVII y XVI: Sinfonismo, música de cámara, teatro, pintura, escultura, arquitectura, todo, menos ese, por lo tanto al cine hay que tratarle con el respeto que merece un medio de comunicación que ha sido tal vez y sigue siendo, uno de los medios de mayor trascendencia social. La técnica de un compositor se tiñe perfectamente en cada momento del trabajo que estás realizando en la forma musical. Yo he escrito ópera y me he ceñido a los condicionamientos que un ópera exige. He escrito música de cine y me he ceñido literalmente a todo lo que el cine exige. El cine es un medio de comunicación de masas. Uno no puede escribir una música que no se entienda. Tiene que entenderse como el propio cine se entiende. Por lo tanto, yo no he hecho ninguna separación de mi propio yo con el cine en relación con las demás músicas, lo único que he hecho, y lo he hecho sabiendo, es tratar a cada forma musical, cada forma de comunicación con el lenguaje necesario para estar dentro de la continuidad y no salirme de ese lenguaje.

¿En cuanto al cine, qué significan para usted sus bandas sonoras hoy en día?

Para mi queda como un espacio entrañable, porque cuando yo hice la primera música para cine, yo era muy jovencito, era un estudiante de composición y no de los últimos cursos. Era un estudiante que empezaba los cursos de composición oficial aunque ya

componía. Un compositor no necesita ir a ningún centro para componer. Si es compositor, compone desde que nace, por decirlo de alguna manera particularmente elogiosa. Visto con perspectiva ya que muchísimos años que no hago música para cine, me causa una cierta ternura porque además me dio una oportunidad importante. Cuando hice la primera música para una película, fue de un atractivo enorme porque era entrar en un mundo nuevo, en un mundo que para los jóvenes era un mundo muy querido. Me dio una alegría enorme. Posteriormente el éxito que tuvo el primer trabajo que hice para cine no tardó mucho, el mismo productor y el mismo director me llamaron para componer la música de otra película. Yo estaba en Italia en un curso de composición, en los cursos de Siena. Entonces me asumí con emoción la posibilidad de volver a hacer un trabajo para cine. Cuando ya las cosas se convirtieron en algo que sucedía con cierta continuidad, me propuse que podía tener la posibilidad de trabajar en el cine y ganar el suficiente dinero para por otro lado, escribir obras con un convencido talante enraizado en el siglo XX. O no hacerlo y dedicarme exclusivamente a escribir cuartetos, a escribir sinfonías, pero tener que para supervivir dando clases particulares. Cosa que nunca he hecho en mi vida. Yo he sido maestro de composición toda mi vida, pero nunca he dado una clase particular porque lo que me ha gustado siempre era estar en contacto con “los”, en plural, con los jóvenes, con los compositores. Y en ese planteamiento que me hice a mi mismo, la balanza se inclinó claramente por que yo continuase la teoría del compositor, que es ser útil en cada momento al espacio que puedes serle útil. Y en aquel momento yo creo era útil para el mundo del cine. Eso me permitió, justamente, dedicarme a la creación pura sin estar supeditado a ningún género que te impone unas reglas. Fue un doble juego el que logré y un doble valor el que aportó para mí. Por lo tanto, le tengo un gran agradecimiento. Aprendí mucha técnica en el cine porque el compositor se hace en el yunque como el herrero. El herrero moldea el hierro sobre el yunque, pasando muchas horas en el yunque. El compositor aprende no en la teórica, ni en la teoría, ni en la mesa, aprende en la música... en escribir música y escucharla inmediatamente. Y a través de la escucha de lo que has escrito, poco a poco se va trabajando y construyendo una técnica propia donde surge el conocimiento de la idea y su realización. Y eso me lo suministró con mucha generosidad el cine.

¿En cuanto a directores de cine, variaba mucho el trabajo entre unos y otros, cambiaba mucho la metodología?

¿En cuanto a los directores? Si, si. Cada director de cine o cada director de teatro es un mundo distinto. Yo he trabajado con directores que han sabido muy bien dónde la música tenía funciones de continuidad y funciones estéticas. Y he trabajado con directores que no tenían la más remota idea. Usaban la música como un elemento que parece ser que ellos entendían que tenía que existir, pero nada más. No tenían un sentido estético. Otros valoraban muchísimo la música. Yo tengo una devoción y un recuerdo especial por el primer director con el que yo trabajé, que además fue un gran amigo: Pedro Lazaga. Grandísimo director que hizo un cine comercial muy honesto, un cine comercial muy bueno que de alguna manera fue la continuidad de la zarzuela. La zarzuela estaba muriendo y estaba naciendo ese cine que suplía la zarzuela. Y luego he tenido la suerte de trabajar con Pilar Miró, con Mario Camus, José María Forqué, y tantos otros directores españoles, americanos, ingleses, italianos... Ahora recuerdo una experiencia con Antonio Isasi. Con él hice una película que se tituló *El perro*, era la historia de un dictador iberoamericano. Un pueblo con una dictadura inventada pero que era un perro. Al final cuando muere el perro, aparece la muerte del dictador. Todas las tragedias de las secuencias dramáticas de la película, tenían como protagonista al perro y yo tuve que inventar una música tremenda porque para mí el perro era el dictador y prácticamente toda la película tenía música. El perro estaba siempre acechando o corriendo. La partitura era espléndida. Antonio Isasi estaba muy contento con la música, llegó a sentir tal devoción que tuvo que enfrentarse con alguien que la había criticado. Ha sido una experiencia muy interesante y cada director es un mundo: desde el que te mide la ficha, el guión técnico, etc. El guión técnico es aquel que estructura ya los tres guiones que se elaboran en una producción: guión literario (simplemente leer el libro), guión cinematográfico (secuencial ya), guión musical (donde aparecen los espacios donde las imágenes llevarán la música). En ese guión técnico cada director generalmente ha marcado con cierta exactitud lo que él quería. Muchas veces de acuerdo con el compositor, más no siempre. Sin embargo, ha habido algunos directores, muy pocos, que me han dicho “dime dónde ves la música y veremos qué se puede hacer y la he marcado yo. ¡Muy pocos! Incluso he llegado a lo que ya podría ser una paranoia dentro de lo que supone la relación con el director de la película con el músico. En Italia eso me sucedió cuando el productor y el director me dijeron “ahí

tienes la moviola, trabaja y pon la música”. Eso es sumamente extraño. Por lo tanto, efectivamente, cada director es un mundo. Pilar Miró tenía una gran sensibilidad para la música. Mario Camus tenía mucha sensibilidad, Pedro también la tenía y la valoraba, con una línea muy en continuidad de la zarzuela, costumbrista. Al final Mario Camus, Pilar Miró o José María Forqué y otros tantos, hacían un cine donde la valoración de la música, efectivamente, era un elemento verdaderamente estético, de aportación.

Precisamente, ahora que ha mencionado esa experiencia con la moviola le quería preguntarle ¿cómo había sido para usted esa experiencia de enfrentarse directamente con la imagen y decidir dónde la música, dónde no...?

Fue muy interesante porque como nunca me había sucedido una situación así... Entonces se manejaba la moviola, no existía el ordenador para ir hacia delante, etc. En el momento en el que me dieron la moviola, me enfrenté a un trabajo muy interesante. Eso me recuerda otro aspecto que he tenido en otro campo maravilloso, en uno de mis viajes a Cuba, cuando me invitaron a una radio cultural, una radio musical y yo llegué allí creyendo que me iban a hacer una entrevista y me dicen: “Maestro, aquí tiene usted el micrófono, tiene dos horas de espacio, hable de usted”. Y me encerraron en un pequeño estudio donde estuve dos horas haciendo de compositor y de entrevistador, porque de alguna manera tuve que nutrir yo la entrevista sin ayuda ninguna. Pues un poco sin tener nada que ver, porque son dos cosas distintas, pero un poco son dos cosas que me llamaron la atención, uno en el cine y otro en la radio.

¿Cómo ha influido la formación que recibió en Siena con Francesco Lavagnino en dirección de orquesta, composición, etc., en su quehacer a la hora de hacer música de cine?

Era un gran maestro. Lavagnino fue el primer músico europeo que se introduce en el mercado del cine norteamericano. Hizo grandes películas con grandes directores, música de una exquisitez extraordinaria con un sentido de la técnica de la música aplicada a la imagen como yo creo que no se va a mejorar. Porque una de las cosas que aprendimos en el cine es que el compositor tenía que escribir con el micrófono. Esto parece trivial pero tiene una gran importancia porque el micrófono, es decir la grabación, recoge la idea musical de forma muy distinta de lo que recoge una misma idea el concierto en directo. Lo que hace falta en un concierto en directo es un buen

micrófono, muchas veces no le hace falta un estudio para la grabación. Y eso sí que tuvo una gran influencia en mí. Investigué mucho en el mundo de cine. En muchas obras cinematográficas de terror, pues hubo un momento en España en el que se hizo un cine de terror de mucha calidad, un género muy implicado en Europa. En ese ámbito yo investigué mucho manipulando las velocidades de las grabaciones, usando instrumentos fuera de lo común, con instrumentos orgánicos o plantillas sinfónicas, dándole valor al sonido muchas veces más que a la propia música. Aprendí muchas cosas de él, éramos muy jóvenes. Al mismo tiempo estaba estudiando composición con el Maestro Vito Prati, composición cinematográfica, una vertiente de la composición muy atractiva y por otra parte, justamente cuando me llamaron para hacer música en España, yo era alumno de Lavagnino. Más tarde estudié dirección de orquesta con un gran director de orquesta, es decir, que en esa configuración yo me estaba formando en lo que es el músico en activo, en lo que es el músico que tiene una técnica amplia que le puede permitir en cualquier momento actuar sobre cualquier forma musical o dramática.

¿A la hora de componer música para cine tenía otros compositores de referencia?

No. Es como cuando me preguntan cuándo estrené la ópera *Divinas Palabras*, el periodista que me estaba haciendo la entrevista me hizo la misma pregunta y me dijo: “¿Has tenido alguna influencia de algunas óperas en *Divinas Palabras*”? Y yo dije “No, ninguna”. Pero automáticamente rectifiqué, dije “Bueno, rectifico, sí, todas las óperas anteriores”. Pues esto es lo que podría decir sobre el cine. Que haya compositores que has valorado por el trabajo que han hecho, estupendo. Que veas grandes músicos europeos haciendo el cine americano y que eran músicos de gran formación. Pero luego surge un músico que nadie conoce, ves una película, oyes una partitura y dices ¡qué belleza! Y no sabes quién es. Me ha gustado las músicas del cine realista italiano. Los italianos hacían una música de cine estupenda porque tenían experiencia y tenían la tradición de la ópera. El cine era un hijastro cuando empezó, o es un hijastro de la ópera en cuanto a la música. Los músicos italianos hacían una música siempre de gran calidad porque han bebido desde siempre de la ópera, han convivido con ella desde temprana edad. Así, cuando tenían que hacer una partitura de cine, la influencia de ópera estaba presente. Entonces, efectivamente, influencias no he tenido nunca ninguna directa, pero me han valido muchos. Yo he tenido que analizar a los grandes músicos. En el festival

de cine que se hace en Sevilla entablé conversaciones con grandes músicos como Ennio Morricone.

¿Recuerda alguna película que le entusiasme especialmente por su música, que le haya llamado la atención?

Ha habido películas que ahora no recuerdo, que me ha conmovido la música. No sé, una película que ahora me viene a la memoria sería *Los Girasoles* por ejemplo. Recuerdo que tenía una música bellísima y tantas... no puedo decir ninguna en especial. Hoy se hace en Estados Unidos, pece a que mucha gente cree que se hace una música muy endeble, yo no estoy de acuerdo. Yo creo que se está haciendo en el cine americano una música muy bella en general. Y lo mismo ocurre en el cine español. En el cine español hay compositores que lo están haciendo muy bien. Y hay algunos compositores fuimos del grupo Nueva Música que hacíamos música para cine. Ahora tienes una pléyade de compositores jóvenes que tienen un trabajo interesantísimo para el cine. Yo he aprendido de todo siempre. No tengo ninguno predilecto. Por supuesto valoro a Wagner, a Beethoven, a Debussy, a Ravel, pero de pronto puedo aprender mucho de Gershwin. La música es infinita, para mí no hay ningún monopolio de ningún compositor. Estoy abierto a la música. Venga de donde venga si la música tiene los valores de espiritualidad y de cultura.

Algo que está muy presente en su obra también, la espiritualidad...

Espero que sí, espero que se sienta así.

En el cine muchas veces existe esa realidad del tiempo limitado, esa premura de hacerlo todo con poco tiempo. ¿Cómo influye esa realidad a la hora de componer?

Eso no plantea ningún problema. Eso entra dentro de la técnica que exige el mundo del cine porque antes de empezar a trabajar sobre una idea, sobre un tema musical, el compositor tiene que medir muy bien lo que tiene para desarrollarla. Y dependiendo del tiempo que tenga para desarrollarla hará como el tictac una miniatura o hará un mural. Pues en el cine ocurre lo mismo, si yo tengo una secuencia de tres minutos de música, tengo que medir exactamente antes de empezar a componer qué formato va a tener para

yo poder construirlo. Los jóvenes compositores tienen las partituras en el ordenador pero en aquella época yo trabajaba para el cine con el metrónomo que era fundamental, porque de alguna forma sabías más o menos el tiempo de cada secuencia, digo más o menos porque nunca he sido rígido en hacer una música. Siempre he preferido que la música tenga el vuelo que de la propia música y para eso, el número de compases era siempre aproximado, jugando con los tiempos de flexibilidad. Pero eso no es ningún problema para un músico que trabaja en el mundo del cine. Muchas veces hasta es bueno.

¿Qué lenguaje tiene que abordar al hacer la música de cine, alguno en especial?

El cine, y esto no lo podemos dudar, es el auténtico arte de masas. Es decir, en mi época el cine tenía mucha fuerza y ahora también la tiene, pues no hay duda de que era un espacio, como la televisión donde el lenguaje tenía que ser un lenguaje, primero, directo a los sentimientos. Después música bella en lo posible dentro de esos varemos que tú no puedes pasar porque si lo pasas, esos varemos técnicos, puede llegar un momento en el que te has ido del auténtico fin de la música de cine que es la acción. La música no tiene nada más íntimo, la emoción. En el cine, en el teatro, en la ópera y en los demás géneros, incluso hasta los subgéneros hay una sub-emoción también. Por lo tanto he preferido siempre hacer una música muy directa y no salirme del espacio espiritual que la propia película en cada momento te está demandando.

¿Cuál era el método habitual para componer?

Hay muchos métodos. Uno de los problemas que ha tenido siempre el músico, uno de los problemas más difíciles de resolver, y esto sí que ha sido un problema, antes de empezar una película hay un *planning* día a día del proceso de producción, de mezclas, estudio, de música, etc. Entonces todo está muy bien y a la música le han dedicado un tiempo relativamente prudente. ¿Qué ocurre? Que en todas las películas, por lo menos en casi todas, los tiempos no se cumplen y se van perdiendo días y al final quien lo paga todo es el compositor. Que es con quien quieren recuperar el tiempo perdido. Cosa imposible. Es un hándicap porque en muy poco tiempo generalmente, salvo algunas excepciones en las que se ha dado un tiempo generoso, si no se tiene una capacidad de encontrar inmediatamente las ideas y dar saltos enormes en el tiempo, estás perdido. El

músico de cine tiene que tener una sensibilidad enorme para ver una secuencia que impone la historia que se está produciendo. Si tiene caracteres relacionados con el lugar geográfico donde se está filmando, etc. A veces simplemente tienes que escribir para un cuarteto de cuerda o para un tipo de orquesta más o menos sinfónica, para una agrupación absolutamente distinta como ocurre en tanta música aplicada. Un ejemplo en mi experiencia, es el caso de *El hombre y la Tierra*. Música que tiene un pulso verdaderamente ancestral y terrestre. Entonces no puedo hacer una música romántica, es imposible. El músico tiene que tener esa percepción de dónde viene y a dónde va con la partitura. Ese es el inconveniente: el tiempo. Que muchas veces nos ahoga y que te hace en muchos casos, no madurar con cierto rigor lo que en primera instancia podrías haberle dado más vueltas. Muchas veces, incluso puede ser hasta bueno. Como el pintor que tiene un cuadro que no ha terminado y dices ¡qué maravilla! Pero él cree que debe continuar cuando es el momento de parar. Pues también puede ocurrir eso en alguna partitura, que es mejor no seguir, que está muy bien como está. Por lo tanto como ves son múltiples las preguntas que tú me haces pero también múltiples las respuestas porque nunca hay una respuesta exacta.

Ahora que menciona el caso de El hombre y la Tierra parece un caso muy interesante. Usted ha comentado en alguna entrevista que en este trabajo en concreto según el sitio donde se filmaba investigaba con una instrumentación. ¿Podría ahondar en ello?

No es lo mismo cuando se hace la serie Venezuela, con todo el Amazonas y con todo el mundo negro amazónico y demás. No es lo mismo ese tipo de escritura que cuando se habla de la nutria que aparece en los ríos de España o de vuelos que aparecen en estos campos. Es distinto. No es que tú tengas que reflejar exactamente lo geográfico, pero sí la sustancia de donde está aquello, de cómo vive, cómo es un vuelo (cuando yo he escrito vuelos en *El hombre y la Tierra*, no hay duda de que intenté narrar lo que es un vuelo musicalmente). Y cuando he hecho la música para la nutria, me inventé un instrumento acuático. Lo que yo llamé el vibráfono de botellas que era todo de botellas de agua tocadas con metales y con pedales para narrar aquellos mundos sub-acuáticos de la nutria. Un músico que conozca su técnica va por muchos caminos para encontrar el lenguaje adecuado a la imagen para que llegue un momento, en el que la imagen se convierta en música y la música se haya convertido en imagen. Eso es lo ideal.

Está hablando del cine de terror, comenta que para usted el cine de terror es un medio donde pudo experimentar. ¿Cree que la música actualmente de cine tiene otras características que entonces no tenía?

Estoy convencido de que esto suceda ahora. Las características en el fondo son las mismas. Las técnicas y la estética ha variado, no se puede hacer música hoy, con los planteamientos que se hacían en los años sesenta, o se hace con otros planteamientos. Pero también hay un cine que mantiene los postulados del cine clásico. El cine de terror es uno de los géneros que mantiene el misterio de la propia música aplicado al miedo, al susto, al terror, al lenguaje de lo inesperado. También ahora en la música es importante, como entonces. Es que todo es tan variable, tan variado y no hay nunca una pregunta exacta, cada película es un mundo, cada compositor es un mundo distinto y cada libro, cada libreto o cada guión cinematográfico marca unos planteamientos al director. Han cambiado mucho las cosas, pero lo esencial no ha cambiado para nada. La misión estética del último cine americano y el que tiene hoy en el cine europeo o el emergente, es la misma. Es de alguna manera, cuando la palabra termina, es la música quien empieza, y es la música quien sin que el oyente o el que está viendo la película se entere, le está emocionando, le está haciendo palpar un diálogo, un paisaje, que sin la música, a lo mejor sería mucho menos. Con la música no hay palabras. Es la música la que está penetrando en nosotros. Eso no ha variado. Ese fundamento estético de la música no ha variado.

Acerca de los clichés en el cine, ¿cuál es su opinión en cuanto al uso de lo que se le llamaría música romántica, música triste...?

Eso existió, existe y existirá. Vamos a ver, puede haber un músico que le guste llevar la contraria a todo y diga, hay una historia de amor bellísima y en vez de poner una cuerda, o una flauta, o un violonchelo o un grupo de músicas melódicas y bellas, voy a poner un instrumento de piedras y cinco tubas. Pues a lo mejor los críticos dicen que es genial pero no es eso. Por lo tanto la música no ha variado nada. La música de amor sigue siendo la música de amor. Hay muchas maneras de hacerla. La música de terror sigue siendo la música de terror. Hay muchas formas de hacerla y en eso sí que hay variación. Ese estándar, no ha variado. Incluso la técnica musical, hay unos estándares o unos sistemas aceptados universalmente, hablo de toda la música, donde siguen vigentes. El acorde mayor es un acorde que da vitalidad, alegría y fuerza. Nunca un

tema triste está escrito en tonos mayores, generalmente lo están en tonos menores. ¿Puede haber alguno en mayor? Claro que sí. Pero eso es precisamente la excepción que confirma la regla. Siguen vigentes esos estándares o esos condicionamientos de alguna forma estéticos aceptados universalmente. Siguen en pié. En eso no ha variado nada. Lo que varía es la forma de expresarlo. En eso si ha habido un cambio rotundo, insisto. Nada tiene que ver hoy un tema de amor hecho por un compositor que sepa lo que hace hoy; con el planteamiento de un tema de amor como se hacían las películas americanas que duraba cuarenta minutos la música y que aquello al final era casi un pastiche. No, hoy se aplica exactamente lo necesario y que tiene un valor estético de una formación extraordinaria. Pero lo que es la esencia del tema de amor, de alegría, de tristeza, de misterio o de inquietud, no ha cambiado en nada, la forma de aplicarlo, si.

¿Cómo tomaba la decisión de qué orquestación o qué tímbrica iba a utilizar en la película o en cada secuencia?

¡Ah no! ¡Eso es fundamental! Para mí ha sido siempre fundamental. Tengo muchos ejemplos plantillas instrumentales para una película que llamaría la atención y la sigue llamando. La música de la película de Mario Camus, *Los santos inocentes*, es una de las películas más tristes que se han hecho, más humildes diría yo, donde el ser humano está casi renegado una explosión de una brutal humildad. Entonces yo intenté crear una música en esa línea, que representase la pobreza, la humildad. Escogí un instrumento desconocido, un instrumento popular que se llama el *rabel*. Es un instrumento que se produce en Cantabria, en el Valle de Polaciones. Algún vaquero toca este instrumento que es un trozo de madera, por decirlo de una manera que se pueda entender, con una cuerda. Un instrumento pobre. La música que yo escribí para el tema principal de *Los santos inocentes*, la grabamos en esas poblaciones con aquel cabrero para que tocase el instrumento que luego yo manipulé con algún instrumento de cuerda y de esa forma, creé este espacio de música. Luego para otras cosas más vitales y más populares, usé elementos absolutamente populares, del corazón de España, me fui a ritmos no a melodías, a ritmos. Por otro lado, tenía una trepidación enorme con aquellos ritmos con triángulos, panderetas, botellas, almirez... es impresionante. Podría ponerte muchos ejemplos. Otra película en la que participé de la posguerra española basada en la novela del premio nobel Camilo José Cela, narra la situación posterior a la guerra, la pobreza de la posguerra: *La colmena*. En este caso, para poner ese mundo lírico y al mismo

tiempo triste y amargo, y representar la historia de una mujer muy cercana a una vida placentera, yo utilicé un saxofón solista y un conjunto de tubas con una melodía amargamente triste y sexi. De esa manera reflejaba también la música de aquella época con el saxofón pues estuvo de moda en la posguerra. El instrumento estaba identificado con la protagonista femenina, que era una mujer un poco volátil. Por ejemplo, cuando hice *Los tramosos* (dir. Pedro Lazaga, 1959), el instrumento protagonista que seleccioné era un organillo con orquesta. Siempre he estado pendiente de esto. He procurado que el fin del compositor sea que la música se convierta en imagen y la imagen en música. Que sea lo mismo, no se pueden separar. Por eso yo no estoy de acuerdo con la música cinematográfica aparte. No para incorporarla a los conciertos, no. Nunca funcionó, ni si quiera la ópera funciona salvo en muy pocas excepciones.

¿Cuál era el método de trabajo con los intérpretes?

El método de trabajo cuando había un tipo de música, como las primeras películas que yo escribí que era música de tipo sinfónico, el método de trabajo era similar al de un concierto, es decir, ensayar y cuando la obra está ensayada, grabar. Siempre procurando y exigiendo a la persona que creaba la orquesta, los mejores instrumentistas, los mejores músicos para que no hubiese ningún problema ni en la calidad de la grabación, ni en la lectura a primera vista. Por eso no te puedes salir nunca de la técnica que permita a una orquesta que está, del papel y del director, yo siempre he dirigido todas mis partituras. El director ensaya una vez, resuelve los pasajes que tiene que resolver, la mira otra vez o dos veces más y a grabar. No se puede hacer de otra manera, para eso hacían falta muy buenas orquestas. Ese era el método, no hay otro. Ahora bien, estoy hablando de una orquesta de tipo sinfónico, cuando la música se va creando en agrupaciones insólitas, cuando usas una flauta grave, un corno inglés, una flauta de pico, dos violonchelos, un clavicémbalo... Allí ya no hay una orquesta, allí hay agrupaciones. Pues ahí es un trabajo mucho menos estándar, tienes que ir trabajando más porque es un grupo de cámara aplicado a la cinematografía. Y así funciona en España y en todo el mundo, la lectura de una partitura cinematográfica es muy rápida, de ahí también la escritura. Tiene que ser rápida cuando te metes en asuntos delicados, hay que contar con la producción. Hay que contar con que eso ya no es un estándar, que se va a hacer en cinco horas o a lo mejor en cinco días. Ese es el esquema. Luego hay que tener en cuenta que yo cogí en la época de mi trabajo de música para cine, el sistema de

multipistas. Las famosas 32 pistas, esas la he inaugurado yo. Entonces ya se trataba de otra manera la técnica, ya no era en directo. Estaba el grupo de percusión: grabábamos. Venía el grupo de viento: grabábamos. Venía el grupo de cuerda: grabábamos. Y algún instrumento especial: grababa. Se lograba, efectivamente, desde el punto de vista de la grabación, una independencia de cada tema o de cada grupo instrumental. Pero se iban sumando errores que iban dejando los músicos y al final no convencía. Y hoy se ha vuelto prácticamente a lo mismo. A los micrófonos como en los conciertos en directo sinfónicos. En el sinfonismo en directo ya no hay pistas. Todo eso era muy complicado porque entonces tenías para grabación una semana. En un día grababas a uno, otro día venían otros, y así. Y todos trabajaban sobre lo que el otro había ya grabado con cascos. Era otro mundo menos directo que el del directo sin pistas.

Entre 1965 y 1975 usted realiza una mayor producción de música para cine. Por lo que he leído, eran casi nueve películas al año. ¿Cómo era ese proceso?

Cuando uno toma fuerza como director, como compositor o como actor en el cine, llega un momento en el que ya no puedes decir que no, porque tienes compromisos personales con directores y con productores, porque te lo ruegan y sacas tiempo como sea y llega un momento en el que efectivamente, se hacen ocho o nueve películas. Pues ¿cómo lo hacía? Porque no me podía negar, en aquel momento mi personalidad como músico cinematográfico tenía una fuerza enorme y las peticiones eran muchas veces peticiones exigidas por el amigo. Entonces lo hacía y lo hacía encantado, pasando sueño claro, porque era un trabajo muy fuerte. Por eso yo tenía muchas veces a gente que orquestaba lo que yo les marcaba. Nadie a orquestado una sola nota que no la haya marcado yo. Pero el trabajo físico de orquestarlo con el guión que yo le daba, me servía de apoyo, sino, no habría podido ser. Lo que ocurre es que las orquestaciones cuando tenía ayudantes, estaban marcadas en un guión que yo les facilitaba. Estaba todo marcado, nadie ha puesto una nota que no sea la mía.

¿Entre esas personas está Román Alís?

Román Alís en alguna ocasión me ayudó porque él estaba de auxiliar en mi Cátedra de Composición en el Conservatorio y por esa cercanía, él en algún momento me ayudó.

Yo le marcaba, le daba el guión y él terminaba el trabajo de realizar la copia, la partitura.

¿Cree usted que hay etapas dentro de su música cinematográfica?

Las etapas las marcan las películas que tú haces. No tiene nada que ver, efectivamente, una de las películas primeras que yo hice del cine comercial dirigido a dar alegría, con el de esa posguerra larga. Por un lado había un cine alegre, divertido donde se imponía una música vital, alegre, divertida. Luego hubo un momento en el que trabajando con directores que ya no hacían ese tipo de cine. Trabajé con directores de un cine de vanguardia y de gran envergadura tanto españoles como extranjeros. Entonces la música, no es que evoluciona porque tú has evolucionado, es que tú aplicas la técnica adecuada a ese mundo y aplicas un barómetro sonoro y estético distinto al que otras películas te imponen. ¿Yo he cambiado? No. He cambiado en cada película. Mucha gente me dice “es que yo oigo una música tuya de cine, y enseguida sin saber que es tu música, adivino que es tuya”. Eso se llama reconocer al compositor. No tiene nada que ver con otros.

¿Y hay algún tema con el que estuviera más a gusto?

Pues sí. He hecho algunas películas donde me he sentido muy a gusto. Tanto en cine como en televisión. En cine he hecho temas donde me he sentido muy a gusto: *La lozana* andaluza por ejemplo, tiene una partitura que se podría programar en las salas de conciertos como la música de algunas películas de Mario Camus. Me siento muy satisfecho con las dos películas de Pilar Miró. Me siento muy satisfecho algunos trabajos televisivos que por ser justamente no una, sino doce o trece capítulos, es decir, una obra mucho más larga, me siento más identificado: *Fortunata y Jacinta* fue un proceso de trece capítulos y hay una música larga y estructurada. O *Anillos de Oro...*

El hombre y la Tierra es un caso especial, pero antes hay series que me satisfacen mucho. *La pérdida de Ensenada*⁵⁸³ es una gran serie que se hizo sobre el *boudeville*. Series con una partitura que se ha desarrollado en trece capítulos, creando un corpus musical de mucha fuerza. *El hombre y la Tierra* es un mundo aparte porque es un mundo que yo tuve que inventar. No fue simplemente escribir música para protagonistas que eran seres humanos, historias humanas, no. Tuve que escribir música para la fauna y la flora. Los protagonistas eran animales muy divertidos. Hay secuencias de amor de la máxima ternura entre animales. Como por ejemplo una en la que un pajarillo que está alimentando a sus polluelos o cualquier animal que está amamantando. Hay muchos temas muy divertidos: un oso hormiguero jugando con un árbol, la música de la nutria el vuelo de los pájaros, la violencia y la forma de entender de un lobo, en fin, es otro mundo... Yo no tenía ninguna referencia. En otros casos, se puede beber del cine americano y del cine realista italiano de mi juventud. Porque hay que recordar que fueron ciento y pico capítulos. El público cree que yo escribí la cabecera de títulos nada más y desconoce que toda la música que aparece fue escrita por mí.

¿Cuándo concebía la música para una película, buscaba una idea unitaria o fragmentaba los conceptos y estéticas según la escena?

Las dos cosas son posibles. La música tiene que seguir el discurso de la imagen. Todas las evoluciones de imagen que haya, la música tiene que seguirlas. Yo me acuerdo de una película que era una historia de amor dentro de una historia de terror. Había secciones de músicas muy delimitadas. Una era música de terror y otra era música romántica. Se aplicaba una u otra dependiendo del momento que está viviendo la imagen. Para divertirnos un poco te voy a contar una anécdota: una vez estaba grabando la música de una película, la secuencia de terror con una música terrorífica, desagradable, de asustar. Entró el director de la película, que no voy a decir su nombre pero sí la anécdota, y cuando estaba oyendo que yo estaba en la pecera grabando, al escuchar el bloque me dijo, “¿esto es el tema de amor?”. Yo cogí tal rebote que dije, ¡sí. Este es el tema de amor! Esto lo cuento como anécdota y ejemplo de lo que podía pasar con algunos directores que han estado fuera de lo que es la música. Esto es una anécdota

⁵⁸³ No hemos podido encontrar otras referencias sobre esta serie.

concreta, ocurrió una sola vez en la vida. Lo que sí ha ocurrido con más frecuencia, es tratar de encontrarte con un director que sabía muy bien dónde estaba la música.

Como usted sabe, a la hora de estudiar la música para cine es muy complicado encontrar partituras, sobretodo de esa época. ¿Usted conserva alguna partitura?

Muy poco, porque desgraciadamente el mundo del cine por mucho que queramos hoy, está cambiando, incluso se está incorporando a la música de concierto, al mundo del disco... Nosotros no teníamos esa posibilidad. Pero sí, conservo algunas partituras. Otras no, porque no han tenido demasiado interés. En la música de cine existe lo sustancial y lo secundario. De lo secundario muchas veces te deshaces porque son, por decirlo de alguna manera, pequeños trozos que no tienen ningún valor fuera de la película. Luego está lo fundamental que es el tema y sus desarrollos. Eso sí que lo guardo.

Quiero agradecerle su predisposición y su generosidad. Es un honor estar y estudiar a una de las figuras más importantes dentro de la música española.

Por mi parte encantado. Hace muchos años que hice música para cine. Sin embargo fue una experiencia con tanta fuerza que todavía mucha gente cree que yo sigo haciendo música para este medio. Yo me retiré o me retiraron o ambas cosas. Yo creo que la última película de verdad, fue la de Mario Camus, *Los santos inocentes*. Ya entonces hacía pocas cosas. Por un lado, porque los proyectos que me ofrecían no me resultaban muy interesantes y otro, porque tampoco me ofrecían demasiados proyectos.

FILMOGRAFÍA DE COMPOSITORES EN TORNO A LA GENERACIÓN DEL 51

Tabla 68. Catálogo cinematográfico en orden cronológico

| PELÍCULA | AÑO | DIRECTOR | COMPOSITOR |
|---|------|---|-------------------|
| <i>Espectro Siete (7 Objetos Luminosos Y 5 Complementarios)</i> | 1969 | JAVIER AGUIRRE | BARCE, Ramón |
| <i>Sesenta y cuatro Asa</i> | 1975 | MONTSERRAT AREU FRANCISCO COMAS | BENGUEREL, Xavier |
| <i>Diálogos de la paz</i> | 1965 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El rayo desintegrador</i> | 1965 | PASCUAL CERVERA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La barrera</i> | 1965 | PEDRO MARIO HERRERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Algunas lecciones de amor</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA ZABALZA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El arte de casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El arte de no casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Club de solteros</i> | 1967 | PEDRO MARIO HERRERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Juguetes rotos</i> | 1967 | MANUEL SUMMERS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Las salvajes en puente san gil</i> | 1967 | ANTONIO RIBAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mañana de domingo</i> | 1967 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Nueve cartas a Berta</i> | 1967 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Reportaje de un rodaje</i> | 1967 | FRANCISCO SERRA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Camino de la verdad</i> | 1968 | AGUSTÍN NAVARRO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Días de viejo color</i> | 1968 | PEDRO OLEA, GUIÓN ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El hueso</i> | 1968 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Si volvemos a vernos (Smashing up)</i> | 1968 | FRANCISCO REGUEIRO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Del amor y otras soledades</i> | 1969 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El cronicón</i> | 1969 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El tesoro del capitán tornado</i> | 1969 | ANTONIO ARTERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tinto con amor</i> | 1969 | FRANCISCO MONTOLIO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Universidad de Navarra</i> | 1969 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>¿Conoces las señales?</i> | 1970 | CRUZ DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>¿Es usted mi padre?</i> | 1970 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Cómo nace una familia</i> | 1970 | CRUZ DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Urtain, el rey de la selva... O así</i> | 1970 | MANUEL SUMMERS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Condenados a vivir</i> | 1971 | JOAQUÍN L. ROMERO- MARCHANT | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Españolas en París</i> | 1971 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El espanto surge de la tumba</i> | 1972 | CARLOS AURED | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La balada del pequeño soñador</i> | 1972 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La casa sin fronteras</i> | 1972 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Sexy cat</i> | 1972 | JULIO PÉREZ TABERNERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bolero de amor</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Corazón solitario</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El gran amor del conde Drácula</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El jorobado de la morgue</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Flor de santidad</i> | 1973 | ADOLFO MARSILLACH | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Juan soldado</i> | 1973 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La rueda de la alimentación</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Labelecialalacio</i> | 1973 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los pajaritos</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |

| | | | |
|--|------|--|-------------------|
| <i>Cuando el cuerno suena</i> | 1974 | LUIS MARÍA DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los nuevos españoles</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Sex o no sex</i> | 1974 | JULIO DIAMANTE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tirarse al monte</i> | 1974 | ALFONSO UNGRÍA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tocata y fuga de Lolita</i> | 1974 | ANTONIO DROVE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tormento</i> | 1974 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Vida conyugal sana</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El secreto inconfesable de un chico bien</i> | 1975 | JORGE GRAU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El valle de las viudas</i> | 1975 | VOLKER VOGELER | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La adúltera</i> | 1975 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La mujer es cosa de hombres</i> | 1975 | JESÚS YAGÜE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los buenos días perdidos</i> | 1975 | RAFAEL GIL | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe</i> | 1975 | ANTONIO DROVE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Pim, pam, pum... ¡fuego!</i> | 1975 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Vía libre al tráfico</i> | 1975 | GABRIEL BLANCO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Crónica, Torremolinos invierno</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO, GONZALO PIZARRO, LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPI | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El caballero de la mano en el pecho</i> | 1976 | JUAN GUERRERO ZAMORA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Iniciación en el amor, la (Dafnis y Cloe)</i> | 1976 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La Coreia</i> | 1976 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La promesa</i> | 1976 | ANGEL DEL POZO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Las delicias de los verdes años</i> | 1976 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Oskar Kokoschka</i> | 1976 | SILVIO Z. ROUTIER | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Retrato de familia</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Testamento de un pueblo</i> | 1976 | MANUEL GARCÍA MUÑOZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tu amiga Marilyn</i> | 1976 | DIEGO GALÁN | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bruja, más que bruja</i> | 1977 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Del amor y de la muerte</i> | 1977 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Gulliver</i> | 1977 | ALGONSO UNGRÍA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los placeres ocultos</i> | 1977 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Secretos de alcoba</i> | 1977 | FRANCISCO LARRA POLOP | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El sacerdote</i> | 1978 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La isla de las cabezas</i> | 1978 | NICOLA LANZEMBERG | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Oro rojo</i> | 1978 | ALBERTO VÁZQUEZ-FIGUEROA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El alcalde y la política</i> | 1979 | LUIS MARÍA DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Ernesto</i> | 1979 | SALVATORE SAMPERI | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La brecha en el tiempo</i> | 1979 | JUAN GARCÍA ATIENZA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Aquella casa en las afueras</i> | 1980 | EUGENIO MARTÍN | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Dos y dos, cinco</i> | 1980 | LUIS JOSÉ COMERÓN | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El jardín de cemento</i> | 1980 | JUAN CAÑO ARECHA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Miedo a salir de noche</i> | 1980 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Corazón de papel</i> | 1982 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mar brava</i> | 1982 | ANGELINO FONS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Akelarre</i> | 1984 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los paraísos perdidos</i> | 1985 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mar adentro</i> | 1985 | FRANCISCO BERNABÉ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bandera negra</i> | 1986 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mambrú se fue a la guerra</i> | 1986 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>A los cuatro vientos "Lauaxeta"</i> | 1987 | JOSE ANTONIO ZORRILLA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Espérame en el cielo</i> | 1987 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Jarrapellejos</i> | 1987 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Pasodoble</i> | 1988 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Soldadito español</i> | 1988 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El mar es azul</i> | 1989 | JUAN ORTUOSTE | BERNAOLA, Carmelo |

| | | | |
|---|------|-------------------------------|---------------------|
| <i>Cómo levantar mil kilos</i> | 1991 | ANTONIO HERNÁNDEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Muertos de risa</i> | 1999 | ALEX DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Adiós con el corazón</i> | 2000 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Barcelona medieval</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Barcelona monumental</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Barcelona y su puerto</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Gerona, Baluarte De España</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>La imperial Tarragona</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Los grandes monasterios</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Montes y valles de Lérida</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Pueblos de Ilerda</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Pueblos y costas de Gerona</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Templos románicos</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Torres del Principado</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Así es Cataluña</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>El Dorado en España</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>El Panadés y La Marisma</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Tierra y mar de Tarragona</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Carlos de Europa</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>España (Fiestas y castillos)</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>España 1800</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Las pinturas negras de Goya</i> | 1959 | CHRISTIAN ANWANDER | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Catedral de León</i> | 1961 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Arquitectura hacia el futuro</i> | 1967 | AMANDO DE OSSORIO | CARRA, Manuel |
| <i>Mercancía humana</i> | 1969 | GIAN PAOLO CALLEGARI | CARRA, Manuel |
| <i>Opera Prima</i> | 1980 | FERNANDO TRUEBA | EMBER, Fernando |
| <i>Vecinos</i> | 1981 | ALBERTO BERMEJO | EMBER, Fernando |
| <i>Cuerda de presos</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | FRANCO, Enrique |
| <i>El hombre que viajaba despacito</i> | 1957 | JOAQUÍN L. ROMERO MERCHANT | FRANCO, Enrique |
| <i>Historias de Madrid</i> | 1957 | RAMÓN COMAS | FRANCO, Enrique |
| <i>Oro español</i> | 1959 | JESÚS FRANCO | FRANCO, Enrique |
| <i>Las muchachas de azul</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Roberto el diablo</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Torrepartida</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Ana dice sí</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El aprendiz de malo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La frontera del miedo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un indiano en Moratilla</i> | 1958 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La fiel infantería</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Luna de verano</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los económicamente débiles</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sólo para hombres</i> | 1960 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Trío de damas</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un ángel tuvo la culpa</i> | 1960 | LUIS LUCÍA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Don José, pepe y pepito</i> | 1961 | CLEMENTE PAMPLONA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Martes y trece</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Trampa para catalina</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Aprendiendo a morir</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La pandilla de los once</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sabían demasiado</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Tierra brutal</i> | 1962 | MICHAEL CARRERAS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Eva 63</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fin de semana</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La chica del trébol</i> | 1963 | SERGIO GRIECO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La muerte silba un blues</i> | 1963 | JESÚS FRANCO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cálido verano del Sr. Rodríguez</i> | 1964 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Franco: ese hombre</i> | 1964 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|---|------|----------------------------|---------------------|
| <i>El rostro del asesino</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El tímido</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Posición avanzada</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un hombre solo</i> | 1965 | HARALD PHILIPP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un vampiro para dos</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fray torero</i> | 1966 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La ciudad no es para mí</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Lola, espejo oscuro</i> | 1966 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los guardiamarinas</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los ojos perdidos</i> | 1966 | RAFAEL GARCÍA SERRANO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Nuevo en esta plaza</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Operación plus ultra</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Al ponerse el sol</i> | 1967 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Culpable para un delito</i> | 1967 | JOSÉ ANTONIO DUCE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La isla de la muerte</i> | 1967 | ERNST VON THEUMER | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las cicatrices</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las que tienen que servir</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los chicos del preu</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los tramosos</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Novios 68</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Pasto de fieras</i> | 1967 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sor Citroën</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un millón en la basura</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Adiós, Texas</i> | 1968 | FERDINANDO BALDI | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cómo sois la mujeres</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Digan lo que digan</i> | 1968 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cobra</i> | 1968 | MARIO SEQUI | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El turismo es un gran invento</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La chica de los anuncios</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La dinamita está servida</i> | 1968 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los subdesarrollados</i> | 1968 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>No desearás la mujer de tu prójimo</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>No le busques tres pies...</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Órbita mortal</i> | 1968 | PRIMO ZEGLIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Abuelo made in Spain</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El abominable hombre de la costa del sol</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El otro árbol de Guernica</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La que arman las mujeres</i> | 1969 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las amigas</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las nenas del mini-mini</i> | 1969 | GERMÁN LORENTE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las secretarias</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Turistas y bribones</i> | 1969 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cateto a babor</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Coqueluche</i> | 1970 | GERMÁN LORENTE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Crimen imperfecto</i> | 1970 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>De profesión sus labores</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El astronauta</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El dinero tiene miedo</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El señorito y las seductoras</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La decente</i> | 1970 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las siete vidas del gato</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Manos torpes</i> | 1970 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Por qué pecamos a los cuarenta?</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Verano 70</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Aunque la hormona se vista de seda...</i> | 1971 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Black story (La historia negra de Peter</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|---|------|------------------------------|---------------------|
| <i>p. Peter)</i> | | | |
| <i>Blanca por fuera y rosa por dentro</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Hay que educar a papá</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La corrida</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La graduada</i> | 1971 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche de Walpurgis</i> | 1971 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las ibéricas f.c.</i> | 1971 | PEDRO MASÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vente a Alemania, pepe</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Disco rojo</i> | 1972 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Doctor Jekyll y el hombre lobo</i> | 1972 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El padre de la criatura</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El vikingo</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La curiosa</i> | 1972 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche del terror ciego</i> | 1972 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las colocadas</i> | 1972 | PEDRO MASÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>París bien vale una moza</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Celos, amor y mercado común</i> | 1973 | ALFONSO PASO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El abuelo tiene un plan</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El ataque de los muertos sin ojos</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El buque maldito</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El chulo</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 1973 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La llamaban "la madrina"</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las estrellas están verdes</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las garras de Lorelei</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Lo verde empieza en los pirineos</i> | 1973 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Manolo la nuit</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Una monja y un don Juan</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Celedonio y yo somos así</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fin de semana al desnudo</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Jenaro, el de los catorce</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Polvo eres</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Una abuelita de antes de la guerra</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El alegre divorciado</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El desafío de pancho villa</i> | 1975 | EUGENIO MARTÍN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El señor está servido</i> | 1975 | SINESIO ISLA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La joven casada</i> | 1975 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche de las gaviotas</i> | 1975 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Largo retorno</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 1975 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un lujo a su alcance</i> | 1975 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Yo soy fulana de tal</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Zorríta Martínez</i> | 1975 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Batida de raposas</i> | 1976 | CARLOS SERRANO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El límite del amor</i> | 1976 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Estoy hecho un chaval</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fulanita y sus menganos</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La amante perfecta</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La lozana andaluza</i> | 1976 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Más allá del deseo</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Volvoreta</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Abortar en Londres</i> | 1977 | GIL CARRETERO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El ladrido</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El perro</i> | 1977 | ANTONIO ISASI | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|---|------|---------------------------|------------------------|
| <i>Esposa de día, amante de noche</i> | 1977 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los días del pasado</i> | 1977 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Niñas... ¡al salón</i> | 1977 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Tengamos la guerra en paz</i> | 1977 | EUGENIO MARTÍN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vaya par de gemelos</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El virgo de visanteta</i> | 1978 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Estimado Sr. Juez...</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vota a Gundisalvo</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Historia de "s"</i> | 1979 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La boda del señor cura</i> | 1979 | RAFAEL GIL | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Rocky carambola</i> | 1979 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cinco tenedores</i> | 1980 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Gary Cooper, que estás en los cielos...</i> | 1980 | PILAR MIRÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Adiós... Querida mamá</i> | 1981 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El crimen de cuenca</i> | 1981 | PILAR MIRÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cabezota</i> | 1982 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La colmena</i> | 1982 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vivir mañana</i> | 1983 | NINO QUEVEDO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los santos inocentes</i> | 1984 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>A la pálida luz de la luna</i> | 1985 | JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ SINDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La vieja música</i> | 1985 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Réquiem por un campesino español</i> (Mosén Millán) | 1985 | FRANCESC BETRIU | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Romanza final</i> (Gayarre) | 1986 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La rusa</i> | 1987 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Caminos de tiza</i> | 1988 | JOSE LUIS P. TRISTAN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Matar al Nani</i> | 1988 | ROBERTO BODEGAS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El fraile</i> | 1990 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Castilla y león, patrimonio de la humanidad</i> | 2005 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Destino: Barajas</i> | 1962 | RICARDO BLASCO | GOMBAU GUERRA, Gerardo |
| <i>El camino</i> | 1965 | ANA MARISCAL | GOMBAU GUERRA, Gerardo |
| <i>El Capitán Veneno</i> | 1950 | LUIS MARQUINA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El beso de Judas</i> | 1953 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Murió hace quince años</i> | 1954 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La pícara molinera</i> | 1955 | LEÓN KLIMOVSKY | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Suspiros de Triana</i> | 1955 | RAMÓN TORRADO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Camarote de lujo</i> | 1957 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Mensajeros de paz</i> | 1957 | JOSÉ MARÍA ELORRIETA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Culpables</i> | 1958 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>San Isidoro de León</i> | 1958 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Una muchachita de Valladolid</i> | 1958 | LUIS CÉSAR AMADORI | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Carta al cielo</i> | 1959 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Llegaron dos hombres</i> | 1959 | EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>A las cinco de la tarde</i> | 1960 | JUAN ANTONIO BARDEM | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El príncipe encadenado</i> | 1960 | LUIS LUCÍA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La paz empieza nunca</i> | 1960 | LEÓN KLIMOVSKY | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Zamora</i> | 1960 | JOSÉ LUIS VILORIA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Zamora, tierras de cumbre</i> | 1961 | JOSÉ LUIS VILORIA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La fuente mágica</i> | 1962 | FERNANDO LAMAS | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La mano en la trampa</i> | 1963 | LEOPOLDO TORRE NILSSON | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Sinfonía española</i> | 1964 | JAIME PRADES | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El extraño viaje</i> | 1966 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Talgo, El tren español</i> | 1966 | LUCIANO GONZÁLEZ EGIDO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Más allá de las montañas</i> | 1967 | ALEXANDER RAMATI | HALFFTER, Cristóbal |

| | | | |
|---|------|-----------------------------------|-------------------------------|
| <i>España Puerta Abierta</i> | 1972 | TAD DANIELEWSKI | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Tautologos Plus X</i> | 1974 | JAVIER AGUIRRE | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Un hombre como los demás</i> | 1974 | PEDRO MASÓ | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Filandón, El - Historias mágicas</i> | 1984 | JOSÉ MARÍA MARTÍN SARMIENTO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Temporalidad interna</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | MARCO, Tomas |
| <i>Modulo 74</i> | 1975 | JOSÉ ESTEBAN LASALA | MARCO, Tomas |
| <i>Cuixart, permanencia del Barroco</i> | 1963 | FIESCHI, JEAN-ANDRÉ | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>No contéis con los dedos</i> | 1967 | PERE PORTABELLA | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>Antoni Tàpies</i> | 1981 | MARÍA LLUISA BORRÁS | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>El fenómeno</i> | 1956 | JOSÉ MARÍA ELORRIETA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Sueños de historia</i> | 1958 | JOSÉ H. GAN | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>El secreto del Capitán O'hara</i> | 1965 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Prohibido soñar</i> | 1965 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Los celos y el duende</i> | 1966 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>S.O.S. Invasión</i> | 1969 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Historia en la costa del sol</i> | 1956 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | PABLO, Luis de |
| <i>Los jardines de granada</i> | 1956 | JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA RASSILLA | PABLO, Luis de |
| <i>La caja de sorpresas</i> | 1958 | JOSÉ LUIS ZAVALA | PABLO, Luis de |
| <i>A través de san Sebastián</i> | 1960 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>Día de muertos</i> | 1960 | JOAQUÍN JORDÁ, JULIÁN MARCOS | PABLO, Luis de |
| <i>El hombre del expreso de oriente</i> | 1961 | BORJA MORO | PABLO, Luis de |
| <i>Pasaje tres</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Tiempo y playa</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>A ras del río</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>A través del fútbol</i> | 1962 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>Playa insólita</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Documento sobre la industria de los Huarte</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA | PABLO, Luis de |
| <i>El próximo otoño</i> | 1963 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>Espacio dos</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Feria en nueva york</i> | 1963 | JOSÉ CÁRDENAS Y CRUZ NOVILLO | PABLO, Luis de |
| <i>Operación H</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA | PABLO, Luis de |
| <i>Polio (canto a la esperanza)</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Toros tres</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Artesanía en el tiempo</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Canto a la esperanza</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Crimen de doble filo</i> | 1964 | JOSÉ LUIS BORAU | PABLO, Luis de |
| <i>Vitoria stop</i> | 1964 | JAVIER SAGASTIZÁBAL | PABLO, Luis de |
| <i>Vizcaya cuatro</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>De cuerpo presente</i> | 1965 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>El memorial del agua</i> | 1965 | LUIS ENRIQUE TORÁN | PABLO, Luis de |
| <i>El misterioso señor van Eyke</i> | 1965 | AGUSTÍN NAVARRO. | PABLO, Luis de |
| <i>El sonido de la muerte</i> | 1965 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | PABLO, Luis de |
| <i>Ellos serán hartos</i> | 1965 | JOSÉ LUIS VILORIA | PABLO, Luis de |
| <i>España insólita</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>La caza</i> | 1965 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Los oficios de Cándido</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>El último encuentro</i> | 1966 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>La busca</i> | 1966 | ANGELINO FONS | PABLO, Luis de |

| | | | |
|--|------|---|----------------|
| <i>Javier y los invasores del espacio</i> | 1967 | WILHEM ZIENER | PABLO, Luis de |
| <i>Madrid la puerta más cordial</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Peppermint Frappé</i> | 1967 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Una industria para el campo</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>La madriguera</i> | 1969 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Los desafíos</i> | 1969 | VÍCTOR ERICE, CLAUDIO GUERÍN, JOSÉ EGEA | PABLO, Luis de |
| <i>Crónica en negro y oro</i> | 1970 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>El jardín de las delicias</i> | 1970 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Fuenteovejuna (ca. 1970)</i> | 1970 | JUAN GUERRERO ZAMORA | PABLO, Luis de |
| <i>Goya, la historia de una soledad</i> | 1970 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>Las secretas intenciones</i> | 1970 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>Liberxina 90</i> | 1970 | CARLOS DURÁN | PABLO, Luis de |
| <i>Miró par Lui-Même</i> | 1970 | CHARLES CHABOUD | PABLO, Luis de |
| <i>UTS cero realización I</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>138</i> | 1972 | JOSÉ LUIS ALEXANCO | PABLO, Luis de |
| <i>Ana y los lobos</i> | 1973 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>El espíritu de la colmena</i> | 1973 | VÍCTOR ERICE | PABLO, Luis de |
| <i>Habla mudita</i> | 1973 | MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN | PABLO, Luis de |
| <i>La banda de Jaider</i> | 1973 | VOLKER VOGELER | PABLO, Luis de |
| <i>La letra escarlata</i> | 1973 | WIM WENDERS | PABLO, Luis de |
| <i>Pascual Duarte</i> | 1976 | RICARDO FRANCO | PABLO, Luis de |
| <i>A un dios desconocido</i> | 1977 | JAIME CHAVARRI | PABLO, Luis de |
| <i>Compañero de viaje</i> | 1977 | CLEMENTE DE LA CERDA | PABLO, Luis de |
| <i>José Hernández</i> | 1977 | FERNANDO GONZÁLEZ DE CANALES | PABLO, Luis de |
| <i>Las palabras de Marx</i> | 1977 | EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO | PABLO, Luis de |
| <i>Reina zanahoria</i> | 1977 | GONZALO SUÁREZ | PABLO, Luis de |
| <i>¿Qué hace un chica como tú en un sitio como este?</i> | 1978 | FERNANDO COLOMO | PABLO, Luis de |
| <i>Una leyenda asturiana</i> | 1980 | GONZALO SUÁREZ | PABLO, Luis de |
| <i>La desconocida de negro</i> | 1982 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>La piedad</i> | 1982 | RAFAEL GORDON | PABLO, Luis de |

Tabla 69. Catálogo cinematográfico⁵⁸⁴.

| PELÍCULA | AÑO | DIRECTOR | COMPOSITOR |
|---|------|--|-------------------|
| <i>Espectro Siete (7 Objetos Luminosos Y 5 Complementarios)</i> | 1969 | JAVIER AGUIRRE | BARCE, Ramón |
| <i>Sesenta Y Cuatro Asa</i> | 1975 | MONTSERRAT AREU FRANCISCO COMAS | BENGUEREL, Xavier |
| <i>Flor de santidad</i> | 1973 | ADOLFO MARSILLACH | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Camino de la verdad</i> | 1968 | AGUSTÍN NAVARRO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Oro rojo</i> | 1978 | ALBERTO VÁZQUEZ-FIGUEROA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Muertos de risa</i> | 1999 | ALEX DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tirarse al monte</i> | 1974 | ALFONSO UNGRÍA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Gulliver</i> | 1977 | ALGONSO UNGRÍA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La promesa</i> | 1976 | ANGEL DEL POZO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mar brava</i> | 1982 | ANGELINO FONS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El tesoro del capitán tornado</i> | 1969 | ANTONIO ARTERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tocata y fuga de Lolita</i> | 1974 | ANTONIO DROVE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe</i> | 1975 | ANTONIO DROVE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mañana de domingo</i> | 1967 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El hueso</i> | 1968 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El cronicón</i> | 1969 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>¿Es usted mi padre?</i> | 1970 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La balada del pequeño soñador</i> | 1972 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Retrato de familia</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Del amor y de la muerte</i> | 1977 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Jarrapellejos</i> | 1987 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Soldadito español</i> | 1988 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Crónica, Torremolinos invierno</i> | 1976 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO, GONZALO PIZARRO, LUIS MAMERTO LÓPEZ-TAPI | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Cómo levantar mil kilos</i> | 1991 | ANTONIO HERNÁNDEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Universidad de Navarra</i> | 1969 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La rueda de la alimentación</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los pajaritos</i> | 1973 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Las delicias de los verdes años</i> | 1976 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Espérame en el cielo</i> | 1987 | ANTONIO MERCERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Las salvajes en puente san gil</i> | 1967 | ANTONIO RIBAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Nueve cartas a Berta</i> | 1967 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Del amor y otras soledades</i> | 1969 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los paraísos perdidos</i> | 1985 | BASILIO MARTÍN PATINO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El espanto surge de la tumba</i> | 1972 | CARLOS AURED | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>¿Conoces las señales?</i> | 1970 | CRUZ DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Cómo nace una familia</i> | 1970 | CRUZ DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tu amiga Marilyn</i> | 1976 | DIEGO GALÁN | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los placeres ocultos</i> | 1977 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El sacerdote</i> | 1978 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Miedo a salir de noche</i> | 1980 | ELOY DE LA IGLESIA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Aquella casa en las afueras</i> | 1980 | EUGENIO MARTÍN | BERNAOLA, Carmelo |

⁵⁸⁴ El orden responde a la alfabetización de los apellidos de los compositores y de los directores.

| | | | |
|--|------|--|-------------------|
| <i>Juan soldado</i> | 1973 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bruja, más que bruja</i> | 1977 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mambrú se fue a la guerra</i> | 1986 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Mar adentro</i> | 1985 | FRANCISCO BERNABÉ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bolero de amor</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Corazón solitario</i> | 1973 | FRANCISCO BETRIU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Secretos de alcoba</i> | 1977 | FRANCISCO LARRA POLOP | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tinto con amor</i> | 1969 | FRANCISCO MONTOLIO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Si volvemos a vernos (Smashing up)</i> | 1968 | FRANCISCO REGUEIRO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Reportaje de un rodaje</i> | 1967 | FRANCISCO SERRA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Vía libre al tráfico</i> | 1975 | GABRIEL BLANCO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El gran amor del conde Drácula</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El jorobado de la morgue</i> | 1973 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Iniciación en el amor, la (Dafnis y Cloe)</i> | 1976 | JAVIER AGUIRRE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La mujer es cosa de hombres</i> | 1975 | JESÚS YAGÜE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Condenados a vivir</i> | 1971 | JOAQUÍN L. ROMERO-MARCHENT | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El secreto inconfesable de un chico bien</i> | 1975 | JORGE GRAU | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>A los cuatro vientos "Lauaxeta"</i> | 1987 | JOSE ANTONIO ZORRILLA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Labelecialalacio</i> | 1973 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Pasodoble</i> | 1988 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Adiós con el corazón</i> | 2000 | JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Diálogos de la paz</i> | 1965 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El arte de casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El arte de no casarse</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA FONT-ESPINA, JORGE FELIÚ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Algunas lecciones de amor</i> | 1966 | JOSÉ MARÍA ZABALZA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El jardín de cemento</i> | 1980 | JUAN CAÑO ARECHA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La brecha en el tiempo</i> | 1979 | JUAN GARCÍA ATIENZA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El caballero de la mano en el pecho</i> | 1976 | JUAN GUERRERO ZAMORA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El mar es azul</i> | 1989 | JUAN ORTUOSTE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Sex o no sex</i> | 1974 | JULIO DIAMANTE | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Sexy cat</i> | 1972 | JULIO PÉREZ TABERNERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Dos y dos, cinco</i> | 1980 | LUIS JOSÉ COMERÓN | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Cuando el cuerno suena</i> | 1974 | LUIS MARÍA DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El alcalde y la política</i> | 1979 | LUIS MARÍA DELGADO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Testamento de un pueblo</i> | 1976 | MANUEL GARCÍA MUÑOZ | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Juguetes rotos</i> | 1967 | MANUEL SUMMERS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Urtain, el rey de la selva... O así</i> | 1970 | MANUEL SUMMERS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La isla de las cabezas</i> | 1978 | NICOLA LANZEMBERG | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El rayo desintegrador</i> | 1965 | PASCUAL CERVERA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La barrera</i> | 1965 | PEDRO MARIO HERRERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Club de solteros</i> | 1967 | PEDRO MARIO HERRERO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La casa sin fronteras</i> | 1972 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Tormento</i> | 1974 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Pim, pam, pum... ¡fuego!</i> | 1975 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La Coreia</i> | 1976 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Akelarre</i> | 1984 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Bandera negra</i> | 1986 | PEDRO OLEA | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Días de viejo color</i> | 1968 | PEDRO OLEA, GUIÓN ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los buenos días perdidos</i> | 1975 | RAFAEL GIL | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Españolas en París</i> | 1971 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Los nuevos españoles</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Vida conyugal sana</i> | 1974 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>La adúltera</i> | 1975 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |

| | | | |
|---|------|-------------------------------|---------------------|
| <i>Corazón de papel</i> | 1982 | ROBERTO BODEGAS | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Ernesto</i> | 1979 | SALVATORE SAMPERI | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Oskar Kokoschka</i> | 1976 | SILVIO Z. ROUTIER | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>El valle de las viudas</i> | 1975 | VOLKER VOGELER | BERNAOLA, Carmelo |
| <i>Barcelona medieval</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Barcelona monumental</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Barcelona y su puerto</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Gerona, baluarte de España</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>La imperial Tarragona</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Los grandes monasterios</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Montes y valles de Lérida</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Pueblos de Ilerda</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Pueblos y costas de Gerona</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Templos románicos</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Torres del Principado</i> | 1946 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Así es Cataluña</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>El Dorado en España</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>El Panadés y la marisma</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Tierra y mar de Tarragona</i> | 1947 | ARTURO PÉREZ CAMARERO | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Las pinturas negras de Goya</i> | 1959 | CHRISTIAN ANWANDER | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Carlos de Europa</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>España (Fiestas y castillos)</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>España 1800</i> | 1959 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Catedral de León</i> | 1961 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | BLANCAFORT, Alberto |
| <i>Arquitectura hacia el futuro</i> | 1967 | AMANDO DE OSSORIO | CARRA, Manuel |
| <i>Mercancía humana</i> | 1969 | GIAN PAOLO CALLEGARI | CARRA, Manuel |
| <i>Vecinos</i> | 1981 | ALBERTO BERMEJO | EMBER, Fernando |
| <i>Opera Prima</i> | 1980 | FERNANDO TRUEBA | EMBER, Fernando |
| <i>Oro español</i> | 1959 | JESÚS FRANCO | FRANCO, Enrique |
| <i>El hombre que viajaba despacito</i> | 1957 | JOAQUÍN L. ROMERO MERCHANT | FRANCO, Enrique |
| <i>Cuerda de presos</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | FRANCO, Enrique |
| <i>Historias de Madrid</i> | 1957 | RAMÓN COMAS | FRANCO, Enrique |
| <i>Celos, amor y mercado común</i> | 1973 | ALFONSO PASO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Pasto de fieras</i> | 1967 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche del terror ciego</i> | 1972 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El ataque de los muertos sin ojos</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El buque maldito</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las garras de lorelei</i> | 1973 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche de las gaviotas</i> | 1975 | AMANDO DE OSSORIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Castilla y León, patrimonio de la humanidad</i> | 2005 | ANTONIO GIMÉNEZ-RICO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El perro</i> | 1977 | ANTONIO ISASI | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Batida de raposas</i> | 1976 | CARLOS SERRANO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Don José, Pepe y Pepito</i> | 1961 | CLEMENTE PAMPLONA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La isla de la muerte</i> | 1967 | ERNST VON THEUMER | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El desafío de Pancho Villa</i> | 1975 | EUGENIO MARTÍN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Tengamos la guerra en paz</i> | 1977 | EUGENIO MARTÍN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Adiós, Texas</i> | 1968 | FERDINANDO BALDI | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sólo para hombres</i> | 1960 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Crimen imperfecto</i> | 1970 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cinco tenedores</i> | 1980 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Lola, espejo oscuro</i> | 1966 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La dinamita está servida</i> | 1968 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los subdesarrollados</i> | 1968 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La que arman las mujeres</i> | 1969 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Turistas y bribones</i> | 1969 | FERNANDO MERINO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Réquiem por un campesino español</i> (Mosén Millán) | 1985 | FRANCESC BETRIU | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|--|------|----------------------------|---------------------|
| <i>Adiós... Querida mamá</i> | 1981 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Historia de "s"</i> | 1979 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cabezota</i> | 1982 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El fraile</i> | 1990 | FRANCISCO LARA POLOP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las nenas del mini-mini</i> | 1969 | GERMÁN LORENTE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Coqueluche</i> | 1970 | GERMÁN LORENTE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Abortar en Londres</i> | 1977 | GIL CARRETERO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un hombre solo</i> | 1965 | HARALD PHILIPP | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>De profesión sus labores</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El astronauta</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Esposa de día, amante de noche</i> | 1977 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Rocky carambola</i> | 1979 | JAVIER AGUIRRE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La muerte silba un blues</i> | 1963 | JESÚS FRANCO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Culpable para un delito</i> | 1967 | JOSÉ ANTONIO DUCE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Más allá del deseo</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Volvoreta</i> | 1976 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Caminos de tiza</i> | 1988 | JOSE LUIS P. TRISTAN | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Franco: ese hombre</i> | 1964 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fray torero</i> | 1966 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La decente</i> | 1970 | JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las que tienen que servir</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un millón en la basura</i> | 1967 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Romanza final (Gayarre)</i> | 1986 | JOSE MARIA FORQUÉ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>A la pálida luz de la luna</i> | 1985 | JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ SINDE | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un indiano en Moratilla</i> | 1958 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La noche de Walpurgis</i> | 1971 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Doctor Jekyll y el hombre lobo</i> | 1972 | LEÓN KLIMOVSKY | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un ángel tuvo la culpa</i> | 1960 | LUIS LUCÍA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La graduada</i> | 1971 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La llamaban "la madrina"</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Manolo la nuit</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Una monja y un don Juan</i> | 1973 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Celedonio y yo somos así</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fin de semana al desnudo</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Jenaro, el de los catorce</i> | 1974 | MARIANO OZORES | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Al ponerse el sol</i> | 1967 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Digan lo que digan</i> | 1968 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> | 1973 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La joven casada</i> | 1975 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los pájaros de Baden-Baden</i> | 1975 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los días del pasado</i> | 1977 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La colmena</i> | 1982 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los santos inocentes</i> | 1984 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La vieja música</i> | 1985 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La rusa</i> | 1987 | MARIO CAMUS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cobra</i> | 1968 | MARIO SEQUI | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Tierra brutal</i> | 1962 | MICHAEL CARRERAS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vivir mañana</i> | 1983 | NINO QUEVEDO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las muchachas de azul</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Roberto el diablo</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Torrepartida</i> | 1956 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Ana dice sí</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El aprendiz de malo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La frontera del miedo</i> | 1958 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La fiel infantería</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Luna de verano</i> | 1959 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|--|------|--------------|---------------------|
| <i>Los económicamente débiles</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Trío de damas</i> | 1960 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Martes y trece</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Trampa para catalina</i> | 1961 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Aprendiendo a morir</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La pandilla de los once</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sabían demasiado</i> | 1962 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Eva 63</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fin de semana</i> | 1963 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El cálido verano del Sr. Rodríguez</i> | 1964 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El rostro del asesino</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El tímido</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Posición avanzada</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un vampiro para dos</i> | 1965 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La ciudad no es para mí</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los guardiamarinas</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Nuevo en esta plaza</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Operación plus ultra</i> | 1966 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las cicatrices</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los chicos del preu</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los tramosos</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Novios 68</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Sor Citroën</i> | 1967 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cómo sois la mujeres</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El turismo es un gran invento</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La chica de los anuncios</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>No deseáis la mujer de tu prójimo</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>No le busques tres pies...</i> | 1968 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Abuelo made in Spain</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El abominable hombre de la costa del sol</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El otro árbol de Guernica</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las amigas</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las secretarias</i> | 1969 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El dinero tiene miedo</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las siete vidas del gato</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Por qué pecamos a los cuarenta?</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Verano 70</i> | 1970 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Black story (La historia negra de Peter p. Peter)</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Blanca por fuera y rosa por dentro</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Hay que educar a papá</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La corrida</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vente a Alemania, pepe</i> | 1971 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El padre de la criatura</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El vikingo</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>París bien vale una moza</i> | 1972 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El abuelo tiene un plan</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El chulo</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las estrellas están verdes</i> | 1973 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El alegre divorciado</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Largo retorno</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Yo soy fulana de tal</i> | 1975 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Estoy hecho un chaval</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Fulanita y sus menganos</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La amante perfecta</i> | 1976 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El ladrillo</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vaya par de gemelos</i> | 1977 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |

| | | | |
|--|------|-----------------------------|------------------------|
| <i>Estimado sr. Juez...</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Vota a Gundisalvo</i> | 1978 | PEDRO LAZAGA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las ibéricas f.c.</i> | 1971 | PEDRO MASÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Las colocadas</i> | 1972 | PEDRO MASÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Gary Cooper, que estás en los cielos...</i> | 1980 | PILAR MIRÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El crimen de cuenca</i> | 1981 | PILAR MIRÓ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Órbita mortal</i> | 1968 | PRIMO ZEGLIO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Los ojos perdidos</i> | 1966 | RAFAEL GARCÍA SERRANO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La boda del señor cura</i> | 1979 | RAFAEL GIL | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Manos torpes</i> | 1970 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Disco rojo</i> | 1972 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El límite del amor</i> | 1976 | RAFAEL ROMERO MARCHENT | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Cateto a babor</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El señorito y las seductoras</i> | 1970 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Un lujo a su alcance</i> | 1975 | RAMÓN FERNÁNDEZ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Matar al Nani</i> | 1988 | ROBERTO BODEGAS | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La chica del trébol</i> | 1963 | SERGIO GRIECO | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El señor está servido</i> | 1975 | SINESIO ISLA | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Aunque la hormona se vista de seda...</i> | 1971 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La curiosa</i> | 1972 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Lo verde empieza en los pirineos</i> | 1973 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Polvo eres</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Una abuelita de antes de la guerra</i> | 1974 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Zorrita Martínez</i> | 1975 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>La lozana andaluza</i> | 1976 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>Niñas... ¡al salón</i> | 1977 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El virgo de Visanteta</i> | 1978 | VICENTE ESCRIVÁ | GARCÍA ABRIL, Antón |
| <i>El Camino</i> | 1965 | ANA MARISCAL | GOMBAU GUERRA, Gerardo |
| <i>Destino: Barajas</i> | 1962 | RICARDO BLASCO | GOMBAU GUERRA, Gerardo |
| <i>Más allá de las montañas</i> | 1967 | ALEXANDER RAMATI | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Culpables</i> | 1958 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Carta al cielo</i> | 1959 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Llegaron dos hombres</i> | 1959 | EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El extraño viaje</i> | 1966 | FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La fuente mágica</i> | 1962 | FERNANDO LAMAS | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Sinfonía española</i> | 1964 | JAIME PRADES | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Tautologos plus X</i> | 1974 | JAVIER AGUIRRE | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>San Isidoro de León</i> | 1958 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Zamora</i> | 1960 | JOSÉ LUIS VILORIA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Zamora, tierras de cumbre</i> | 1961 | JOSÉ LUIS VILORIA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Mensajeros de paz</i> | 1957 | JOSÉ MARÍA ELORRIETA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Filandón, El - Historias mágicas</i> | 1984 | JOSÉ MARÍA MARTÍN SARMIENTO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>A las cinco de la tarde</i> | 1960 | JUAN ANTONIO BARDEM | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La pícaro molinera</i> | 1955 | LEÓN KLIMOVSKY | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La paz empieza nunca</i> | 1960 | LEÓN KLIMOVSKY | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>La mano en la trampa</i> | 1963 | LEOPOLDO TORRE NILSSON | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Talgo, El tren español</i> | 1966 | LUCIANO GONZÁLEZ EGIDO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Una muchachita de Valladolid</i> | 1958 | LUIS CÉSAR AMADORI | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El Príncipe encadenado</i> | 1960 | LUIS LUCÍA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El Capitán Veneno</i> | 1950 | LUIS MARQUINA | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Un hombre como los demás</i> | 1974 | PEDRO MASÓ | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>El beso de Judas</i> | 1953 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Murió hace quince años</i> | 1954 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Camarote de lujo</i> | 1957 | RAFAEL GIL | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>Suspiros de Triana</i> | 1955 | RAMÓN TORRADO | HALFFTER, Cristóbal |
| <i>España puerta abierta</i> | 1972 | TAD DANIELEWSKI | HALFFTER, Cristóbal |

| | | | |
|--|------|------------------------------|-------------------------------|
| <i>Temporalidad interna</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | MARCO, Tomas |
| <i>Modulo 74</i> | 1975 | JOSÉ ESTEBAN LASALA | MARCO, Tomas |
| <i>Cuixart, permanencia del Barroco</i> | 1963 | FIESCHI, JEAN-ANDRÉ | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>Antoni Tàpies</i> | 1981 | MARÍA LLUISA BORRÁS | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>No contéis con los dedos</i> | 1967 | PERE PORTABELLA | MESTRES-QUADRENY, Josep María |
| <i>El secreto del Capitán O'hara</i> | 1965 | ARTURO RUIZ-CASTILLO | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Sueños de historia</i> | 1958 | JOSÉ H. GAN | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>El fenómeno</i> | 1956 | JOSÉ MARÍA ELORRIETA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Prohibido soñar</i> | 1965 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>Los celos y el duende</i> | 1966 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>S.O.S. Invasión</i> | 1969 | SILVIO FERNÁNDEZ BALBUENA | MORENO-BUENDIA, Manuel |
| <i>El misterioso señor van Eyke</i> | 1965 | AGUSTÍN NAVARRO. | PABLO, Luis de |
| <i>La busca</i> | 1966 | ANGELINO FONS | PABLO, Luis de |
| <i>A través de San Sebastián</i> | 1960 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>A través del fútbol</i> | 1962 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>El próximo otoño</i> | 1963 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>De cuerpo presente</i> | 1965 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>El último encuentro</i> | 1966 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>Las secretas intenciones</i> | 1970 | ANTONIO ECEIZA | PABLO, Luis de |
| <i>El hombre del expreso de oriente</i> | 1961 | BORJA MORO | PABLO, Luis de |
| <i>Liberxina 90</i> | 1970 | CARLOS DURÁN | PABLO, Luis de |
| <i>La caza</i> | 1965 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Peppermint Frappé</i> | 1967 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>La madriguera</i> | 1969 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>El jardín de las delicias</i> | 1970 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Ana y los lobos</i> | 1973 | CARLOS SAURA | PABLO, Luis de |
| <i>Miró par Lui-Même</i> | 1970 | CHARLES CHABOUD | PABLO, Luis de |
| <i>Compañero de viaje</i> | 1977 | CLEMENTE DE LA CERDA | PABLO, Luis de |
| <i>Las palabras de Marx</i> | 1977 | EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO | PABLO, Luis de |
| <i>¿Qué hace un chica como tú en un sitio como este?</i> | 1978 | FERNANDO COLOMO | PABLO, Luis de |
| <i>José Hernández</i> | 1977 | FERNANDO GONZÁLEZ DE CANALES | PABLO, Luis de |
| <i>Reina zanahoria</i> | 1977 | GONZALO SUÁREZ | PABLO, Luis de |
| <i>Una leyenda asturiana</i> | 1980 | GONZALO SUÁREZ | PABLO, Luis de |
| <i>A un dios desconocido</i> | 1977 | JAIME CHAVARRI | PABLO, Luis de |
| <i>Pasaje tres</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Tiempo y playa</i> | 1961 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>A ras del río</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Playa insólita</i> | 1962 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Espacio dos</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Polio (canto a la esperanza)</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Toros tres</i> | 1963 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Artesanía en el tiempo</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Canto a la esperanza</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Vizcaya cuatro</i> | 1964 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>España insólita</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Los oficios de Cándido</i> | 1965 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Madrid la puerta más cordial</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Una industria para el campo</i> | 1967 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>UTS cero realización I</i> | 1970 | JAVIER AGUIRRE | PABLO, Luis de |
| <i>Vitoria stop</i> | 1964 | JAVIER SAGASTIZÁBAL | PABLO, Luis de |
| <i>Historia en la Costa del Sol</i> | 1956 | JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS | PABLO, Luis de |

| | | | |
|---|------|---|----------------|
| <i>Día de muertos</i> | 1960 | JOAQUÍN JORDÁ, JULIÁN MARCOS | PABLO, Luis de |
| <i>El sonido de la muerte</i> | 1965 | JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE | PABLO, Luis de |
| <i>Feria en Nueva York</i> | 1963 | JOSÉ CÁRDENAS Y CRUZ NOVILLO | PABLO, Luis de |
| <i>138</i> | 1972 | JOSÉ LUIS ALEXANCO | PABLO, Luis de |
| <i>Crimen de doble filo</i> | 1964 | JOSÉ LUIS BORAU | PABLO, Luis de |
| <i>Ellos serán hartos</i> | 1965 | JOSÉ LUIS VILORIA | PABLO, Luis de |
| <i>La caja de sorpresas</i> | 1958 | JOSÉ LUIS ZAVALA | PABLO, Luis de |
| <i>Los jardines de granada</i> | 1956 | JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA RASSILLA | PABLO, Luis de |
| <i>Fuenteovejuna (ca. 1970)</i> | 1970 | JUAN GUERRERO ZAMORA | PABLO, Luis de |
| <i>El memorial del agua</i> | 1965 | LUIS ENRIQUE TORÁN | PABLO, Luis de |
| <i>Habla mudita</i> | 1973 | MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN | PABLO, Luis de |
| <i>Documento sobre la industria de los Huarte</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA | PABLO, Luis de |
| <i>Operación H</i> | 1963 | NÉSTOR BASTERRECHEA | PABLO, Luis de |
| <i>Crónica en negro y oro</i> | 1970 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>Goya, la historia de una soledad</i> | 1970 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>La desconocida de negro</i> | 1982 | NINO QUEVEDO | PABLO, Luis de |
| <i>La piedad</i> | 1982 | RAFAEL GORDON | PABLO, Luis de |
| <i>Pascual Duarte</i> | 1976 | RICARDO FRANCO | PABLO, Luis de |
| <i>El espíritu de la colmena</i> | 1973 | VÍCTOR ERICE | PABLO, Luis de |
| <i>Los desafíos</i> | 1969 | VÍCTOR ERICE, CLAUDIO GUERÍN, JOSÉ EGEA | PABLO, Luis de |
| <i>La banda de Jaidier</i> | 1973 | VOLKER VOGELER | PABLO, Luis de |
| <i>Javier y los invasores del espacio</i> | 1967 | WILHEM ZIENER | PABLO, Luis de |
| <i>La letra escarlata</i> | 1973 | WIM WENDERS | PABLO, Luis de |